الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -
كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية
قسم الأدب العربي

بنية القصيـــدة فـــي ديـــوان " أغـــاني مهيـــار الدمشقي" لأدونيـــس

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقـد الأدبي

إعــداد الطــالبــة :
أمـال منصـور

تحـت إشـراف:
- د/ عبد الرحمان تبرماسين

السنــة الجامعيــة : 2003 / 2004 م
1423 / 1424 هـ

بسم اللـــه الرحمن

الرحيم

« كنا نظن أن هذه الفترة القصيرة من بقاء الفرد البشري على الأرض، فترة فريدة و غالية، لا يجوز أن نملأها بالأحقاد و الضغائن، بل يجب أن نملأها بما يزيد الأرض و الإنسان بهاء، و وحدة و قوة. لكن كان علينا أن نتحمل إثم الظن »

"أدونيس"

إهـــــــــداء

إلى من علماني أنّ العلم لا يؤخذ إلاّ بالقـــــــوّة

إلى رمزي الأبــــــوّة الروحيــة الرّائـــــعـــــــة

الشاعر/ الدكتور عبد اللّه العشــي

الدكتور/ محـــــمد خـــــــان

أهـــــدي هذا الجهـــــد

شـــــكـــــر و عرفــــــــــان

يعجز القلم عن ردّ جميل أستاذي **د/ عبد الرحمان تبرماسين،** أستاذ رائع بأتمّ معنى الكلمة، لا يتردد لحظة في تقديم النصائح و التوجيهات، إنسان في منتهى الإنسانية، علمني كيف يخلص المرء لعمله و علمه بكل ما لديه، علمني أن التفوق الحقيقي ليس علامة يمنحها الأستاذ لطالبه، بل يتمثل في مدى مقدرة الفرد على مساعدة من يطلب النصح و التوجيه، فله عظيم و جزيل الشكر و الاحترام و التقدير.

كما أتقدم بالشكر الخالص لكل من الأساتذة : د/ صالح مفقودة، علي زغينة، عبد المجيد دقياني، د/ الطيب بودربالة، د/ بشير بن صالح ، الأمين بحري، أحمد جاب الله، رابح بومعزة، شهرزاد زاغز، سامية بوعجاجة.

زميلاتي : ليلى جغام، صباح مازوزي ، هدلي حنان، صحرة حطاب، فوزية دندوقة، حياة رحماني، جمعة مسعودي، وصال عاقلي، فائزة سعود، سامية ميهوبي، سعيدة و سعاد، وفاء.

و إلى أمين مكتبة جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة، و أمين مكتبة جامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة، و إلى محافظ مكتبة جامعة محمد خيضر ببسكرة لاهتمامه باحتياجات الطالب العلمية.

و إلى عائلتي.

أمال. م

مقـــــــدمـــة

حين تتصدّع الهوية العربية إثر نكساتها و فواجعها المتكررة، تفقد الذّات توازنها الروحي و الفكري و الجمالي على حد سواء، تقلب بصرها يمينا و شمالا باحثة عن برّ أمان و استقرار، لكنّها لا تجده لأسباب كثيرة، ترضى أخيرا بالسكن في قلب العذابات الكبرى، عذابات التاريخ و الإنسان و اللغة و الأرض، تكتب لحظة الإحساس بالفجيعة، نصّا لا زال يسمى نص فجيعة و هزيمة ... بل نصّ الذّات العربيّة المستلبة.

تعيد الذّات- إذن- صياغة كل هذا داخل بناء شعري درامي ممزّق هو**" أغاني مهيار الدمشقي"**، بناء يخرق كل المواضعات التي تضمن لكل خطاب انسجامه و تماسكه، تشحن اللّحظة بالصوت المتعدّد، ليصبح هذا الصّوت هو صوت النبيّ **" مهيار"**، على لسان **" أدونيس"** شاعر لا زال يقف بين الضفّتين : ضفّة الثقافة الغربية المتطوّرة و ما وصلت إليه من انتصارات تكنولوجية، و ضفّة الثقافة العربيّة التي يعيشها قلبا و قالبا.

في" أغاني مهيار الدمشقي" تبنّى قصيدة بدت غريبة على الأوساط النقدية، قصيدة لها خصوصيتها اللغوية و الإيقاعية و الرؤيوية، لها أصولها في التاريخ الشعري العربي القديم و الحديث هي : **" القصيدة القصيرة"** موضوع بحثنا.

يقوم هذا البحث على أمل **التأسيس للقصيدة القصيرة في الأدب العربي من خلال ديوان" أغاني مهيار الدمشقي"** ، باعتبارها مولودا شعريا متجاوزا التقاليد و الأعراف السابقة؛ مولود تعمّد خرق أفق انتظار القارئ ليؤسس كيانه المتفرّد.

سيعمل هذا البحث على عرض و تحليل و نقد تعاريف القصيدة القصيرة لنقاد لهم مكانتهم في الوسط النقدي، مثل د/ عزّ الدين إسماعيل، نازك الملائكة، خليل موسى ...، ليتوصل فيما بعد إلى إرساء مفهوم محدد للقصيدة القصيرة يميزها عن غيرها دون الاحتكام لعامل الطول أو القصر.

هذا لا يعني أن الدراسة تقتصر على" القصائد القصيرة" في الديوان و تعمل القصائد النثرية " المزامير" التي تتصدر كل مجموعة، بل تقوم على حقيقة مفادها؛ أنّ بنية القصيدة القصيرة « ترتبط في الوقت نفسه ـ على استقلاليتها- مع ما قبلها و ما بعدها : كمثل حبّة العقد، في العقد الواحد المتكامل الذي هو الكتاب كلّه : أغاني مهيار الدمشقي »[1].

من هنا يمكن أن نحدد باختصار شديد بعض دواعي اختيار موضوع دراستنا في :

1- على الرغم من تعدد الدراسات النقدية حول ديوان أدونيس" أغاني مهيار الدمشقي" قام بها نقاد لهم مكانتهم في الوسط النقدي؛ كدراسة **د/ صلاح فضل** في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) و دراسة **د/ محمد بنيس** في كتابه (الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر)، **محمد خطّابي** في كتابه (لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب).. و غيرها، إلاّ أنها دراسات انتقت عينه من الديوان و لم تمس جميع قصائده بالنقد و التحلل و الدراسة.

2- لن تكون دراستنا إعادة لما قاله السابقون، بل ستكون محاولة جادّة و محتشمة لتأسيس مولود شعري جديد ألا وهو : **القصيدة القصيرة في الأدب العربي.**

3- ستحاول دراستنا أن تبيّن أن القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، بل الحداثة الشعرية الأدونيسية برمّتها ليست قطيعة مع التراث العربي القديم، بل هي تواصل و استمرارية و حوار.

4- إنّ الحديث عن شاعر كعلي أحمد سعيد ضروري الآن- في نظرنا- لعدّة أسباب :

أ- أنه ليس شاعرا فحسب، بل صاحب دراسة موسعة لتاريخ الأمة، و قد

---

(1) رسالة من أدونيس مثبتة في آخر المذكرة.

انتهى في دراسته تلك إلى فرز عوامل الثبات و التحول و الاتباع و الإبداع في كل مجالات تاريخ أمتنا.

ب- هو أحد مؤسسي المدرسة الشعرية الجديدة في العصر الحديث التي مثلتها " مجلة شعر" التي صدرت في الخمسينيات، و التي أرادت أن تؤسس تقاليد أدبية و شعرية جديدة، بل و تفتح أفق التواصل بين الثقافتين الغربية والعربية في عصر استبدّ فيه الرأي الواحد و الأفق المغلق.

ج- هو صاحب نظرة نقدية للشعر العربي : قديمه و حديثه، و له رؤيته الفلسفية و الفكرية التي رسّخها في أعماله النقدية العديدة.

د- مرشّح لجائزة نوبل، علينا أن نفهم هذا المرشح قبل أن يمطرنا بوابل محاضراته بعد نيل الجائزة.

5- إنّ البحث في الخطاب الشعري الأدونيسي يعتبر غاية في حد ذاته، حيث يجد المتقصي نفسه أمام زخم إبداعي و نقدي ثري يجعل المهمة شائكة و شيّقة في نفس الوقت.

6- هذه الدراسة تحاول أن تلامس وجعا شعريا يتّسع إلى حقل الثقافة العربية الحديثة برمتها، و يحتفظ في أسطر الشعر المعاصر بقيمته التي يبنيها الديوان ذاته.

سيعمل البحث لتحقيق هذه الأعمال و الغايات **المنهاج البنيوي التحليلي**؛ باعتباره منهاجا يرفض الأحكام المسبقة و المقولات الجاهزة، و لاستجابته للإحصاء، كما أنّه يساهم في الكشف عن العلاقات القائمة في النص، مع الاستعانة ببعض المناهج النصّانية الأخرى كالسيميائية و الأسلوبية.

يتكون هذا البحث من : مدخل و ثلاثة فصول.

فالمدخل : تأصيل القصيدة القصيرة : يتطرق إلى شكل شعري قديم متمرد تبناه الشعراء الصعاليك و شعراء الحداثة في العصور الإسلامية، خاصة في العصر العبّاسي و هو : **المقطّعات**، و تعرض للقصيدة النواسية القصيرة بالتحليل، باعتبارها

قصيدة تقوم على رفض قيم" الآخر" الأخلاقية و الدينية و الشعرية، قصيدة تؤسس وجودا فنيا مختلفا و مغايرا عن باقي القصائد الطوال، ثمّ يلج عتبة العصر الحديث و يتعرض لمفهوم القصيدة القصيرة عند أشهر المنظرين و المؤسسين للقصيدة المعاصرة بالتحليل و النقد.

الفصل الثاني : التشكيل اللغوي في ديوان أغاني مهيار الدمشقي : يقسّم إلى ثلاثة أنماط :

- النمط الوظيفي : و نتعرض فيه للبنيات الإفرادية و التركيبية في الديوان، سنحاول أن نبين كيف تمكنت الحداثة الشعرية من خرق القرائن اللغوية (الإسناد- الإعراب- الربط)، كما نقوم بدراسة بنيات المشابهة الممثلة في (التشبيه- التعالق الإستعاري).
- في النمط التجاوزي : نحاول فيه رصد قيمة الإنزياح التركيبي و المعنوي.
- أما في النمط الإغرابي: ففيه تنقطع الذات عن الواقعي من أجل مغايرة تعمد أن تكون كاملة، حيث ندرس فيه تجليات الأنساق السوريالية و الصوفية.

الفصل الثاني: التشكيل الإيقاعي في ديوان أغـاني مهـيار الدمشـقي : يقسّم إلى فرعين:

- عناصر الإيقاع : و نتناول فيها الوزن و القافية، ثم الاشتغال الفضائي، فالحركة الإيقاعية.
- التوازنات الصوتية و إيقاع الكلمة: نتعرض فيه لمفهومها و أقسامها: التجنيس، الترصيع، التكرار، التوازي.

الفصل الثالث:التشكيل الرؤيوي و نشوة الحلول في ديوان أغاني مهيار الدمشقي : الذي نقسمه لفضائين متمايزين لكن متعالقين هما :

- فضاء الرؤية : و نوضح فيه كيف تمّ عبور الموقف النيتشوي للوجود في القصيدة القصيرة الأدونيسية (إرادة القوّة و الإنسان الأعلى- موت الله- العود الأبدي).

كما نحاول أن نوضح تجليات الرفض في الديوان.

- فضاء الرؤيا : و الذي تتم فيه مساءلة العبور و قوانينه، حيث تنفلت التجربة الشعرية الأدونيسية من القوانين الشرعية، و تلتحم بالغيب من خلال حركة تفاعل و تحرير و حوار بين التراثين الغــربي الســوريالي و الشــرقي الصوفي، لذلك سنقسمه إلى قسمين :
- الرؤيا و فرحة المشاهدة : نتعرض فيه للرؤيا و الحلم و الجنون و الكشف.
- قوانين العبور: نتطرق فيه لقانون التحويل بالقلب(تأليه الذات)، و قانون العبور و السفر بنوعيه النزولي و الصعودي.

و منه نخلص إلى **الخاتمة** و هي عبارة عن حوصلة نتائج البحث التي توصلت إليها. مجابهين كل الصعوبات ـ دون ملل أو تردد- و زادنا في ذلك الثقة في النفس و الإيمان بتوفيق الوهّاب عزّ و جلّ.

المـــــدخـــل:
تـــأصيـــل القصيـدة القصيرة

- فـــــي التـــراث العـــربي القـــديم
- فـــــي العـــــــــصر الحديـــــث

ظلت معمارية القصيدة العربية حتى العصر العباسي سجينة الذائقة الجاهلية، أسيرة عمود الشعر و تقاليده، حبيسة الرؤية القديمة للإنسان و العالم و اللغة، عدا تلك المحاولات القليلة بعد الدعوة المحمدية، و التي لم تفلح في تغيير مسار الشعرية العربية إلى وجهة جديدة.

جاءت القصائد خاضعة لنظام قصيدة البلاط (مقدمة غزلية، طللية، .. ثم الرحلة، ثم الغرض)، لا يحق للشاعر تخطي التجارب التي سبقته، مما قلص من حضور الذات الكاتبة، و صار« المؤلف وليد النوع »[1] على حد تعبير **"عبد الفتاح كليطو"**، و باتت الصلة بين النصوص قائمة على الاجترار و والوفاء للسابق الذي لن تتم مساءلته إلا مع المحدثين أمثال أبي نواس و أبي تمام.

ظهرت فئة من الشعراء المارقين عن العرف الإبداعي السائد،« معظمهم إما من أصل غير عربي، و أما أنهم مولدون من أب عربي و أم غير عربية، و نشأوا، إلى ذلك، في وسط اجتماعي فقير، عبيدا أو موالي، و هكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي، و في سبيل ذلك تسلحوا بأقوى الأسلحة العربية: اللغة و الدين»[2].

أتقن هؤلاء اللغة أكثر من أهلها مما كذب نظرية الطبع أو الفطرة، و فسروا الدين تفسيرا يلائم تطلعاتهم الحياة التي استجدت، فوجدوا أنفسهم في موقع يناقض النظام القائم من جهة، لأنه يقوم على العنصرية، و يناقض من جهة ثانية التقاليد التي

---

(1) نقلا عن :خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر،المغرب،الطبعة الأولى، 2000، الصفحة 14.

(2) علي أحمد سعيد(أدونيس) ، الثابت و المتحول: بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979، الصفحة 11.

يتبنّاها النظام، و يناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية[1].

أحدث هذا التيار الناشئ قطيعة مع التراث، باعتباره أصلا للمحاكاة أو نموذجا تجب محاذاته، تعني هذه القطيعة النظر إلى العالم من وجهة جديدة، تتحول عبرها القصيدة كشفا مستمرا، يؤسس فيها الإنسان العالم الذي يجدر به، و وسيلته في هذه المغامرة : اللّغة.

يظهر أبو نواس الحسن بن هانئ[*] (145- 199هـ) ليمثل القطيعة مع الماضي، هذا الماجن العربيد، شاعر لم يدع سبيلا للفسق إلاّ انتهجه و فاخر فيه، ذاك الذي حمل مأساة نفسه و مأساة عصره و مأساة الإنسان الذي عيناه من تراب و ريح، عقدة المولد بأبيه الملحق بل ربما الضائع النسب في قوم يقدسون الأنساب، و عقدة والدته المتهتكة و المترملة على عائلة معمية، و استقبالها المجان و الفساق على مسمع و بصر ابنها، و عقدة الفقر بين يدي عطار يبري له الأعواد على غير جدوى، ابتدأ متكلما و انتهى ماجنا[2].

---

(1) ينظر : المرجع السابق، الصفحة 11.

(*) كان والده ينسب إلى آل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة اليمنية، كان من جند مروان بن محمد (آخر الخلفاء الأمويين) مما أوهم القوم أن والده عربي، و الحقيقة المرجحة أنه فارسي الأصل من أبويه كليهما، و شعره يدل على ذلك، و هو من حزب الفرس بلا منازع .

حين آنس أبو نواس مخايل الفطنة و الذكاء، لم يقم حيث أمه، كان ينفق نهاره عند العطار و ليله في حلقات المسجد الجامع، كان يستمع إلى رواة الأخبار و قصاص السير و التاريخ و يجتمع بطلاب المعرفة و العلم، مال إلى خلف الأحمر، و أخذ عنه رواية الشعر، رثاه بقصيدة تحمل حنينا فاجعا، اتصل بوالبة بن الحباب الشاعر الأسدي العربيد، و تخرج عليه في المجون و الفسق.

أحب "جنان" جارية آل عبد الوهاب الثقفي و تيتم بها، و لعل حبه لها كان يسمو من خلاله إلى الطهارة ، اتصل بالرشيد و ابنه الأمين و مدحهما، لكنه مات قبل أن يدرك حكم المأمون و ذلك عام 199 هجرية.

(2) ينظر : ايليا الحاوي، شرح ديوان أبي نواس، الجزء الأول، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، الصفحة 5.

أبت ذاته المبدعة الرضى بنهج الشعراء الأقدمين، و ظلت نفسه التواقة للجديد تبحث عن الكلمة التي لم تقل بعد، تبنى شكلا شعريا جديدا ذاع صيته في العصر العباسي الأول هو" المقطعات" متجاوزا التقليد و رموزه : الطلل، الناقة، الصحراء، ... و مؤسسا بذلك شكلا شعريا سيجد نصيبه في النقد العربي الحديث و المعاصر؛ ألا وهو: **القصيدة القصيرة**.

و أهم ما يميز" المقطعة" أنها« كانت تتراوح بين البيتين و العشرة، و هذا إطار ضيق و محدود، يعبر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة، و يكثف فيه صوره الشعرية، لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليدها أكثر مما هو محدد كميا »[1] .

هذا لا يعني أن المقطعات وليدة الحياة العباسية بترفها و تحضرها، لكنها تجربة شاعت بكثرة لدى " الشعراء الصعاليك" إذا استثنينا بعض المطولات، كتائية الشنفرى المفضّلية، و لامية عمرو ذي الكلب الهذلي، و رائية عروة بن الورد الشهيرة و فائة صخر الغي الهذلي، إذ أن كل ما وصلنا من شعر " أبي الطمحان القيني" و " حاجز الأزدي" و "السليك بن السلكة" و " قيس بن الحدادية" مجرد مقطعات[2].

نفترض- لتبرير شيوع هذا الشكل- أنها كانت قصائد مطولة ضاعت أبيات عديدة منها كما ضاع أغلب الشعر الجاهلي، فرغم أن لهذا الفرض ما يسوغه، إلا أن بنية القصيدة المطولة في شعر الصعاليك تدحض هذا الرأي؛ فقد تميزت بالوحدة الموضوعية و تخلت عن العرف الشعري المقدس السائد : الوقوف على الأطلال و البكاء على الديار و وصف الظعائن و الركب ثم المدح.

---

(1) نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، الصفحة 33.

(2) ينظر : د/ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1978، الصفحة 259- 260.

و العلة في نظر **د/ يوسف خليف** هي :« طبيعة حياتهم نفسها، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله و تجويده، و إعادة النظر فيه، كما كان يفعل الشعراء القبليون »[1] .

إذ لا نتصور أن الشاعر الصعلوك كان يفرغ لفنه كما كان زهير، و امرؤ القيس في حياته الذهبية اللاهية المطمئنة التي ضمن رغدها ملك أبيه، أو كالنابغة في بلاط المناذرة و الغساسنة، فالشاعر الصعلوك يعيش حياة قلقة مضطربة، يدرك تمام الإدراك أنها حياة قصيرة، فهم على موعد مع الموت في كل لحظة.

هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه، لا تنتج إلا لونا من الفن السريع الذي يسجل فيه ما يضطرب في نفسه ليسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا يمهله[2] .

تحصيل هذا : إن المقطعات لدى الشعراء الصعاليك لم تتشكّل بحد ذاتها ظاهرة فنية لها خصوصيتها اللغوية و الرؤيوية، مثلما صارت في خمريات أبي نواس.

تقول " قصيدة قصيرة"[*] من قصائد أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغــراء	و داوني بالتي كانت هي الداء
صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها	لو مسها حجر مسته ســـراء
من كفّ ذات حر في زي ذي ذكر	لها محبـــان لوطــي و زنّـــاء
قامت بإبريقها، و اللّيل معتــكر	فلاح من وجهها في البيت لألاء
فأرسلت من فـم الإبريق صافـية	كأنما أخذها بالعـين إغــفـــاء
رفت عن الماء حتى ما يلائمهـــا	لطافة، و جفا عن شكلها المـــاء
فلو مزجت لها نورا لمازجهـــــا	حتى تولد أنوار و أضــــــواء

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 261.

(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 262.

(*) يخاطب أبو نواس فيها " النظّام" أحد رؤساء المعتزلة و الذي كان يخرج عليه في مجونه.

دارت على فتية دان الزمان لهم، ✦ فما يصيبهم إلا بما شـــاؤوا

لتلك أبكي، و لا أبكي لمنــزلــة ✦ كانت تحل بها هـــند و أسمــاء

حاشا لدرة أن تبنى الخيام لهـــا ✦ و أن تروح عليها الإبل و الشـــاء

فـقـل لمن يدعي في العلم فلسفة ✦ حفظت شيئا، و غابت عنك أشياء

لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجا ✦ فإن حظركه في الديـــــن إزراء[1]

نميز في هذه القصيدة ثلاثة مدارات يتفاوت فيها طول الواحد على الآخر :

المدار الأول: **مـــدار الســـكر** : يشغل الحيز الأعظم و يتألف من سبعة أبيات الأولى.

المدار الثاني: **مدار عتاب اللحظة و الانتصار عليها**: يتألف من بيت واحد(الثامن).

المدار الثالث : **مدار نبذ الماضي الشقي** : يتألف من أربعة أبيات الأخيرة، و هو يتضمن نبذا لحياة البدو و البداوة.

تشكل الخمرة عالما مركزيا، عالما حميما للشاعر، فقد وصفها وصفا دقيقا يحيط بظاهرها و باطنها، صوّر مجالسها و ساقيتها.

يقوم أبو نواس بالكشف عن طاقات الإنسان الجنسية و عن رغباته المكبوتة، يزيل الهوة التي تفصل انفعاله و فعله، رغباته و قدراته، يهدم الحواجز الأخلاقية التي تغلق فضاء الحرية[2].

فخرق الممنوع و المحرم يولد نشوة الانتصار على المجتمع القمعي، المجتمع الذي يسلب منه حياته بفعل المحظورات و الممنوعات، يثأر من الحياة بسخرية فائقة، فكأن المجون عنده تعويض عن غياب الحياة السوية، لذلك يعمد إلى تحرير الجسد

---

(1) ديوان أبي نواس، الصفحة 21- 22.

(2) ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989، الصفحة 62.

و الذات من الرقابة، بل يحرر الذات من الآخر.

يحول أبو نواس- آنذاك- الخمرة بؤرة يتحد خلالها مع العالم« إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها، إنها صيغة لوجود كل شيء، و اسم تصدر عنه تسمية كل شيء »[1].

في نهاية المدار الأول :

فلو مزجت لها نورا لمازجها ✧ حتى تولد أنوار و أضواء

تصبح الخمرة موازية للحلم، كاشفة عن المجهول، هي فعل الرؤيا، تقذف بنا إلى عوالم الأنوار و الأضواء، فهي لحظة نشوة صوفية كما عند **ابن عربي** .

فالسكر لحظة سفر إلى الله، يقول ابن عربي :

السكر أقعدني على العر ✧ ش المحيط المستدير

و أنا بقاع قـــــرقـــر ✧ من كل ما يغني فقير

و السكر من خمر الهوى ✧ و السكر من نظر المدبر[2]

هي لحظة لقاء مع الغائب، بل لحظة تجلي و كشف روحي، يجتاز ابن عربي الصوفي خلالها الظاهر و يطأ عتبة الباطن، عتبة الحضرة الإلهية، حيث يتعانق الخارج و الداخل، لكن التجربة الصوفية النواسية تختلف عنها، فهي ارتباط باللحظة الحاضرة عكس غيرها من التجارب، إذ« لا تعود الدنيا عدوا و الآخرة هي الصديق، بل على العكس تصبح الدنيا الصديق الوحيد »[3] .

تأتي لحظة واحدة، لحظة مراجعة و معاتبة، بل قل إنها لحظة يريد فيها من

---

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس) ،الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1986، الصفحة 110.

(2) ابن عربي(638 هـ)، الفتوحات المكية، أحمد شمس الدين، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1999، الصفحة 259.

(3) علي أحمد سعيد(أدونيس) ،الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول،
الصفحة 112.

صميم ذاته أن يتنصل من كل الذنوب و الخطايا، يرمي بأثقاله و أثقال ندمائه على كتف الزمان، الزمان الذي أصر هو و غيره أن يسير كما يريدون :

دارت على فتية دان الزمان لهم ✧ فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

في المدار الثالث " نبذ الماضي الشقي" نرصد إحصائيات الأفعال في الجدول الآتي:

جدول رقم 01:

مــــاض	مضـــارع	أمـــــــــر
حفظت	أبكي	قــــل
غابـت	تحل	
كنــت	تبني	
	تروح	
	يدعي	
	تحضر	

✧ **جدول يمثل إحصائيات الأفعال في المدار الثالث في خمرية أبي نواس** ✧

مجموع الأفعال في المدار = 3+6+1= 10.

الماض= $\frac{3 \times 10}{100} = 0.3\%$

المضارع = $\frac{6 \times 10}{100} = 0.6\%$

الأمر= $\frac{1 \times 10}{100} = 0.1\%$

تسيطر اللحظة الحاضرة على الماضي، فالماضي بحق هو عالم الطلل و الوقوف على الديار و الحبيبة النائية (هند، أسماء ...)، حيث لم يعد لهذه الوقفة مع الزمن و الحب معنى في وجدان الشاعر، فقد أسكره حب الخمرة، فهي الوحيدة الجديرة بالبكاء و النواح :

لتلك أبكي، و لا أبكي لمنزلة ✧ كانت تحل بها هــنــد و أسمــاء

حاشا لدرة تبنى الخيام لهـــا ✧ و أن تروح عليها الإبل و الشاء

و الطلل هو النقيض المطلق لعالم الخمرة، الطلل هو الماضي بأوجاعه، و الخمرة هي النشوة و اللذة اللامحدود، هي اللحظة الحاضرة بغبطتها و حلاوتها :

الطلل = الماض

الخمرة = الحاضر

يستحضر- أخيرا- أبو نواس وجودا آخر يوازي الماضي هو" الدين" الممثل في" ابن النظّام" العالم الجليل المتدين، الناهي عن فعل الذنوب و المعاصي، و رفض أبي نواس للدين رفض للماضي بكل أشكاله، رفض للعالم، و« كل خروج على شريعة الله، إنما هو خروج على الله، هذا الخروج يجعل الإنسان مساويا لله و شبيها به »[1] .

هكذا قالت الرؤيا النواسية للعالم و ما وراء العالم برفض قيم الآخر، حتى تصل إلى نقطة المواجهة، المواجهة التي تفرز القطيعة مع التراث الأخلاقي و الديني و الشعري، ينشئ عبرها حضارة جديدة هي : حضارة الجسد و اللذة.

لعل تبني أبو نواس لمذهب شكلي جديد في الكتابة هو" **القصيدة القصيرة**"

---

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس) ،الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، الصفحة 112- 113.

بخصوصيتها المعنوية الجديدة ليس بريئا، يصرفنا لسؤال مركزي : ما الداعي الذي صرف الشاعر عن القصائد الطوال كما تعوّد الذوق العربي؟

يعدد د/ يوسف حسين بكار الأسباب و يقسمها إلى ثلاثة أصناف : فنية، نفسية، شكلية.

« يتمثل السبب الفني في تهذيب القصيدة و تنقيحها بحذف فضولها، و ما قد يتسرب إليها من حشو، و في الخوف من الانزلاق في السقط و الزلل، و في الاكتفاء بالقصار إذا أدت المعنى المراد، (..) فقد التفت أبو هلال العسكري إلى أثر التثقيف في طول القصائد حينما ذهب إلى أن قصر أكثر قصائد أبي نواس يعود إلى تنقيحه شعره »[1] .

لكن يبدو أن هذه الحجة واهية- في نظر د/ يوسف حسين بكار- فزهير ابن أبي سلمى و ابن الرومي كانوا في عداد المنقحين، في حين كانت قصائدهم قد بلغت حدا كبيرا من الطول.

« أما السببان الشكلي و النفسي فمتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تعمدا- و هذا هو سر الشكلية- لرواج سوقها في الحفظ و العلوق بالأفواه و الأسماع، و السيرورة بين الناس، و لكي يكتب لها الخلود و الديمومة. لكنهم كانوا يراعون عنصرا نفسيا يتمثل في تجنّب السامعين السآمة و الملل و في إحداث تأثير أكبر و أقوى »[2] .

يرى د/ العــربي حسن درويش أن الـدافــع الرئيس لـثورة أبي نواس هو " الشعوبية"، فـقـد عاش في ظل الحضارة العباسية التي زاد فـيـها تأثير الـفــرس و نفوذهم، و تأثر بهم العرب أشد تأثير، و قد دفع ذلك أبا نواس و غيره إلى التمرد

---

(1) د/ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت، 1983، الصفحة 244.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 245.

على التقاليد العربية[1].

هذه الأسباب على الرغم من وجاهتها، و وجود ما يسوّغها إلاّ أنها باتت - بعد أن حاولنا اكتناه الرؤيا النواسية في الصفحات السابقة- غير مقنعة، فتحرر الشكل لدى أبا نواس هو تحرير بالدرجة الأولى للمجتمع، ذلك أن الإطار الجمالي لا يمثل العلاقات الفنّية و حسب، و إنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية، فـ« الشكل الحديث يصدم بجدّته، و هو بجدته نفسها، تجاوز للراهن، و احتجاج على الصورة الثابتة، و هو بهذا المعنى ثوري »[2].

إنّ تفجير الشكل عند أبي نواس« يشير إلى الرغبة في الانفصال عن واقع إيديولوجي و اجتماعي قمعي، فكل تجديد لشكل يدخل بخلاف الظاهر، في إطار الممارسة السياسية التي تهدف إلى تغيير الواقع القائم »[3].

أضيف إلى هذه الحجة - التي أراها قويّة جدا- حجة أخرى فنية بحتة، هي أن القصائد القصيرة كانت توضع خصيصا لتغنيها القيان في مجالس اللهو، لذلك خصها الشاعر بخصائص متميّزة كالقصر، و النظم على البحور القصيرة، و سهولة اللّغة بما يلائم جميع الشرائح الاجتماعية.

تحصيل ما سبق أن القصيدة القصيرة النواسية كانت لديها خصوصيتها الرؤيوية التي جعلها تؤسس وجودا فنيا مختلفا و مغايرا عن باقي القصائد الطوال، إنها قصيدة رفض و احتجاج على حياة و تقاليد قديمة قدّستها الذائقة العربية و التي يجب خرق أفق توقّعها.

---

(1) ينظر : د/ العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، الصفحة 86- 87.

(2) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 248.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 248.

إضافة لذلك هي قصيدة ذات عانت هموم التمييز العرقي و الاضطهاد الاجتماعي، فهي إذن تشترك مع شخصية أدونيس في سمات كثيرة.

بعد سقوط الحضارة العباسية باتت المحاولات لتحديث القصيدة العربية قليلة، لا تشكل ظاهرة فنية مستقلة، حيث ظلت الذائقة العربية أسيرة صليل القافية و بحور الخليل و لعب التورية و الطباق و الجناس.

دخل الشاعر العربي عصرا جديدا، عصر جديد تقلص فيه ظل الآلهة، و صار الإنسان وحيدا وسط عالم جامد لا يحسن غير الإبادة، فلا آلهة تسمع صلواته، و تشاركه همومه و أحزانه.

يومئذ كان على الشاعر أن يعيد الروح إلى الأشياء و يكون نبيّ عصره، يقول **بدر شاكر السيّاب** :« لو أردت أن أتمثل الشاعر، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، و قد افترست عينيه رؤياه، و هو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنّها أخطبوط هائل »[1].

كان على هذه المغامرة التي تخلّت عن النظرة و المواقف القديمة من أن تتخلّى عن الشروط الشكلية الموروثة، و تجد لنفسها قالبا يعبر عن سحر التجربة الجديدة، فعمدت إلى خلق كيان موسيقي جديد يعتمد البحور الصافية .. و كيان لغوي جديد .. و بالتالي إطارا معماريا جديدا.

تصوغ نازك الملائكة أهمية الهيكل الجيّد تقول :« .. لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة و أكثرها تأثيرا فيها. و وظيفته الكبرى أن يوحدها و يمنعها من الانتشار و الانفلات و يلمها داخل حاشية متميزة »[1].

---

(1) نقلا عن : خالدة سعيد، مدخل حول حركة الشعر الحديث.

www. Jehat.com/arabic/gareeb1.htm

أما د/ عز الدين إسماعيل فيقول عن أهميّة البناء :« التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالا من الوقوع على المضمون الصالح »[1].

بعد ذلك يقوم الباحث بدراسة معمارية يسودان في شعرنا المعاصر هما :

- القصيدة الطويلة
- القصيدة القصيرة.

يستعين د/ عزّ الدين إسماعيل بالنتائج التي توصل لها الباحث " هربرت ريد" و هو من النقاد المعاصرين القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول و القصر في الأعمال الشعرية، فقد توصّل لحقيقة مفادها أنّ « مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما»[2]، فالفرق بين القصيدة الطويلة و القصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول.

و القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، و قد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشمل على عدد مقاطع، و مع ذلك تظل القصيدة غنائية و من ثمّ " قصيرة" ما دامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد[3].

يشير " هربرت ريد" هنا لمشكلة **" الغنائية LYRICISM"**، و القصيدة القصيرة - في نظره- عادة غنائية، أي يمكن تلحينها و عناؤها، فهي« قصيدة تجسّم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير متقطع »[4].

أعتقد أنّ د/ عز الدين إسماعيل قد انساق وراء تصوّر " هربرت ريد"، ربّما لأنّ فكرة الغنائية قد أيقضت لاوعيه، أيقضت ذلك الماضي الشعري، حيث كان

---

(1) د/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1981، الصفحة 238.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 246.

(3) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 251.

(4) المرجع نفسه، الصفحة 249.

« الشعر الجاهلي جميعه غنائي، إذ يماثل الشعر الغنائي الغربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد و ما يختلجه من عواطف و أحاسيس، سواء حين يتحمّس الشاعر و يفخر أو حين يمدح و يهجو أو حين يتغزل أو يرثي أو حين يعتذر و يعاتب »(1) كما يقول د/ شوقي ضيف.

إضافة لذلك، كيف يمكن أن نقبل بوجود قصيدة تعتمد على وحدة الشعور (القصيرة) و أخرى تعتمد على وحدة الفكرة (الطويلة)؟ ألا تحتاج كل قصيدة لشعور و فكرة معا؟ ألم يصبح التلاحم بين الشعور و الفكر هو المسلمة الأولى لكل عمل فنّي؟

أمّا الباحث **خليل موسى** فلا يبتعد كثيرا عن تصوّر د/ عز الدين إسماعيل يقول :« إنها ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة، تسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، و لذلك تضحي القصيدة القصيرة بكثير من ميزات الإبداع، فهي تفقد عنصر الصراع و تغدو متشابها في ظاهرها و باطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة و يوجهها »(2).

نستشف من هذا القول أن القصيدة القصيرة تركز على العاطفة التي تسير في اتجاه واحد و على الشعور الانفعالي الحار، بينما يغيب فيها الصراع الدرامي.

أمّا خصائصها - حسب رأي خليل موسى- فهي : **التقريرية** و **الرتابة** و **الحشو**، حيث ينعدم فيها الصراع انعداما كليا، و يتحوّل النص وصفيا بعيدا عن روح الحركة، مما يؤدي إلى تفكك القصيدة(3).

---

(1) د/ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة، (دون تاريخ)، الصفحة 190.

(2) خليل موسى، مفهوما القصيدة الطويلة و القصيرة في شعرنا المعاصر، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، العدد 114، دمشق، 1980، الصفحة 78.

(3) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 78.

أعتقد أن الخـصائص التي حددها خليل موسى هي خصائص لا تمت للموضوعية و العلمية بصلة، فهل يمكن أن تفتقد قصيدة ما للحركة و الصراع لتتحول جسما جامدا ميتا؟ فربما حركتها تكون رتيبة أي منتظمة، لكنها تتضمن فجوات و مفاجآت تجعل حركتها الإيقاعية أكثر توترا و تناسبا في صراعها الدرامي.

و الأهم من هذا : هل القصر و الوصفية يحدثان - فعلا- الرتابة؟ أعتقد العكس؛ فالطول و السير في اتجاه واحد محدث الرتابة. كذلك الحال بالنسبة للوصفية؛ فقد تكون القصيدة القصيرة وصفية لكن لغتها تكون مكثفة، فتقدم فكرتها في شكل ومضة flashe.

لكن ما يثير الانتباه و الدهشة في آن، هو أنّ هذه النظرة ترد عند نازك الملائكة؛ فهي تصنف الهياكل النصية إلى ثلاثة أنواع :

1- الهيكل المسطح : و هو الذي يخلو من الحركة و الزمن.

2- الهيكل الهرمي : و هو الذي يستند إلى الحركة و الزمن.

3- الهيكل الذهني : و هو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن[1].

تقرر نازك الملائكة أن **القصيدة النزارية**[*] **القصيرة** تنتمي للهيكل المسطح، دون أن تقدم أي أدلة أو براهين على ذلك، فهي- في نظرها- قصائد« تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، و إنما ينظر إليها الشاعر في لحظة معينة و يصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة و ما يتركه من أثر في نفسه »[2].

تضيف نازك مؤكدة ما سبق بقولها أن الهيكل المسطح لا يتيح فرصا لقصيدة طويلة. ذلك أن الامتداد المنبسط يضايق و الأوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة، فخير وسيلة - في نظرها- للنجاة من هذا المزلق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة،

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحة 241.

(*) نسبة إلى نزار قبّاني.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 241.

وهذا ما أدركه نزار قباني بفطرته عدا قصائده الهرمية مثل " طوق الياسمين"[1].

لا ندري ما إذا كان هناك باحث آخر أقرّ بوجود الهيكل المسطح في الشعر المعاصر، لكن ما يمكننا أن نناقشه هو : هل فكرة الإقرار بوجود الحركة أو عدمها ناتجة عن تراكم الأوصاف أو العكس مثلما قالت نازك؟ أو هي ناتجة عن طغيان الأفعال أو العكس؟ و هل التسطيح في شعر نزار- و الذي تدعيه نازك- ناتج عن استعمال اللغة اليومية أو عن سطحية الموضوعات(الاحتباس السياسي و الجنسي)؟ أو عن البنية الإيقاعية أو عن بساطة الرؤيا و ضحالتها؟ أو عن شيء آخر؟

أعتقد - بدءا- أنّ الأوصاف المتتالية لا تعني بالضرورة غياب الحركة، بل على العكس، فهي تعني أنّ الحركة قائمة و هي سريعة أيضا و بالتالي يكون الزمن حاضرا لأنّ إيجاد حركة سريعة لا تقترن في الآن ذاته بزمن شيء مستحيل.

إضافة إلى ذلك : من أين يأتي الملل و التعب إذا كانت الأوصاف متتالية في ظرف زمني قصير يقدّر بقصر القصيدة؟ فلا أعتقد أنّ القصر يسبب الملل، بل العكس، لأنّ السير في اتجاه واحد و طويل دون انحدارات و منعرجات يحدث رتابة قاتلة، فإليك نموذجا بسيطا لقصيدة قصيرة من قصائد نزار بعنوان " بانتظار سيدتي" :

أجلس في المقهى منتظرا..
أن تأتي سيدتي الحـــلوه
أبتاع الصحف اليوميـــة
أفعل أشياء طفـــوليّـــه

فـــــي بـــاب الـــحـــظ..

---

(1) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 145.

أفتش عن برج الحمل..

ساعدني يا" برج الحمل"

طمئني .. يا" برج الحمل"

هل تأتي سيدتي الحلوه؟

هل ترضى أن تتزوجني

هل ترضى سيدتي الحلوه؟

يخبرني برجي عن يوم..

يشرق بالحب و بالأمل

يخبر.. عن خمسة أطفال يأتون..

و عن شهر العسل..

أبقى.. في المقهى منتظرا

عشرة أعوام شمسيّة

عشرة أعوام قمرية..

منتظرا.. سيدتي الحلوه..

تقرأني الصحف اليوميّة

ينفخني غيم سجاراتي..

يشربني.. فنجان القهوه[1]..

رغم أن القصيدة تصوّر موقفا شعوريا واحدا؛ حالة عاشق ولهان يغالب هم انتظار سيدته في مقهى، يحاول أن يتفادى الإحساس بالزمن، إلاّ أن **عنصر الحركة** حاضر؛ فهو يقوم بشراء الصحيفة، و يقوم بأفعال كثيرة طفولية، يقرأ برجه عسى أن يرى

(1) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، الصفحة 726 -727.

بصيص أمل، يرجوه.. فـيخبره برجه بفجر مـشرق و أيّام سعيدة، لكن الحبيبة لا تأتي.

تعتمد القصيدة اللغة اليومية(المقهى، الصحف، السجارة، القهوة..) التي انتقلت عدواها من الشعر الإنجليزي " شعر ت. س. إليوت **T.S.ELIOT** " خاصة في" الأرض الخراب **THE WASTE LAND**"، و التي عدت انحرافا عن اللغة الشعرية الحقيقية و« محاولة لتأسيس بلاغة جديدة لصيقة بالواقع و الحياة اليومية»[(1)]

يقول نزار قباني عن لغته« .. جمهوريتي هذه، تختلف عن بقية الجمهوريات في أنّ اللغة الشعرية في هذه الجمهورية لا تعرف التفرقة الطبقية أو العنصرية، أو الثقافية »[(2)].

و يقول أيضا :« .. للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى... و تشرب معهم الشاي.. و تدخن السجائر الشعبية معهم.. »[(3)].

لعلّ سهولة المفردة، و قصر التركيب و تلاحق أركانه(أجلس في المقهى ← فعل + فاعل + جار و مجرور)، و الاكتفاء بالدلالة المتداولة هو ما جعل نازك الملائكة تتهم القصيدة النزارية بالتسطيح.

أضف إلى ذلك طبيعة الموضوعات المتناولة؛ إذ وقع نزار في أغلب نتاجه الشعري - إن لم نقل كله- في احتباسين :

- الاحتباس السياسي.
- الاحتباس الجنسي.

هذا الأمر خلف أثارا سلبية انعكست على البناء الداخلي و الخارجي مما دفع

---

(1) د/ رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 1998، الصفحة 154.

(2) نزار قبّاني، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، 1999، الصفحة 79.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 95.

بنازك أن تصرّ على هذه النظرة.

كانت الأسباب السالفة الذكر دوافع كافية أن تزج بنازك الملائكة في هذا التصور، حتّى خيل لها أن القصيدة النزارية قصيدة خالية من الزمن و الحركة، في حين الحركة قائمة و سريعة أيضا و هي ناتجة عن :

- القيام بأفعال كثيرة : أجلس/ أبتاع/ أفعل/ أفتش.
- الانتقال الدلالي : هذا الذي لم تنتبه له نازك الملائكة، إذ خيل لها أن استغراق الشاعر في الوصف يوقف الحركة مثلما هو الأمر في الأعمال السردية، لكن حقيقة الأمر تبدو عكس ذلك؛ فللخطاب الشعري خصوصيته، لأن انتقال الشاعر - مثلا- من طلب المساعدة و جلب الطمأنينة، ثم السؤال عن رغبة حبيبته بالزواج به، ... يحدث حركة سريعة و واضحة.

كذلك يجب أن لا ننسى الحركة الناتجة عن الإيقاع، سنثبت هذا فيما بعد من خلال النماذج الأدونيسية.

و هكذا تضاربت الآراء، بل و اختلفت في تعريف القصيدة القصيرة و تحديد ماهيتها، حيث ساهمت التعاريف التي قدمتها نازك الملائكة و د/ عز الدين إسماعيل في تغييب الرؤية و حجبها.

ظهرت التجربة الأدونيسية متشبعة برأي الاختلاف و حب زلزلة النموذج، فكانت القصيدة القصيرة لديه - خاصة- في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" ثورة جديدة في تاريخ الأشكال الشعرية، حيث تمكنت من تأسيس كيانها الجمالي المتفرد.

اختار أدونيس السير في الدروب الصعبة، إذ تميزت قصيدته بخاصية التكثيف الرؤيوي و اللغوي، و خرقت النظام الإيقاعي الجديد السائد، لتبادر لبناء نظرية إيقاعية جديدة.

الفصل الأول:

التشكيل اللغوي في ديوان أغاني مهيار الدمشقي

1-النمط الوظيفي

1-1-البنيات الافرادية(الكلمة/المعجم الشعري) محور الاختيار (l' axe de selection).

1-2-البنيات التركيبية محور التوزيع(l'axe de distribution). **1-2-1-ما لجملة؟**

1-2-2-خرق الحداثة للقرائن اللغوية.

1-2-2-1-خرق قرينة الاسناد (عدم الملائمة الاسنادية).

1-2-2-2-خرق قرينة الاعراب(تسكين الروي).

1-2-2-3-خرق قرينة الربط (الفصل).

1-3-بنيات المشابهة(البنيات البلاغية).

1-3-1-التشبيه.

1-3-2-التعالق الاستعاري « ‏mètaphore filèe **»**.

2-النمط التجاوزي:

2-1-الانزياح(الانحراف) l ècart.

2-1-1-الانزياح التركيبي(التقديم و التأخير).

2-1-2-الانزياح المعنوي

2-1-2-1-الصورة الشعرية و تداعيات الرمز و الأسطورة.

2-1-2-2-القناع.

3-النمط الاغرابي:

3-1-تجليات الانساق السريالية.

3-1-1-البناء الحلمي.

3-2-تجليات الانساق الصوفية.

3- 2-1-بنية الحلول في المتعالي.

حين وجد الشعراء أنفسهم أمام عصر تغيرت فيه المفاهيم السائدة، وسط مجتمع مشغول بحاجاته المادية و تقدمه العلمي و التكنولوجي، مشغول بتجريد العالم من أسراره و تفتيته و تحليله... مجتمع فقد الإحساس بروح الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية المحتوى الحضاري للإنسان، كانت الصرخة،احتجاجا على العصر وروحه، و كانت الثورة،ثورة شعرية أولا، و لغوية أساسا.

لأن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، و الشعر هو تحديدا الاستخدام الفني للطاقات الحسية و العقلية و النفسية و الصوتية للغة، و لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق فيها انفعالا و صوتا موسيقيا و فكرا[1].

فاللغة تعيش و تتجدد في الشعر، « لأن الشعر الحقيقي يرفض الكلام المبذول والمطروق كالنعل و يعتمد ما يدرج على ألسنة الناس من كلام نابض حي يعكس تجارب العصر»[2] .

و الشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة، و إنما يعنى بحضورها كشكل تعبيري، إذ يورد جون كوين قول أحد الشعراء الغرب :« ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة،و في كل خطوة إعادة خلق لهده اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، و قواعد النحو،وقوانين الاستعمال »[3].

و على حد تعبير أدونيس « كل شاعر ثوري هدام كبير للمعروف لأنه خلاق كبير للمجهول»[4]، فهو هدّام بالضرورة و أولا للأنماط التعبيرية السائدة المتوارثة و خلاق كبير للغة مجهولة لدى أمثاله من الشعراء الذين سبقوه، انه يبحث عن لغة

---

(1) د/ السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، الطبعة الثالثة،1984،الصفحة 5.

(2) عاطف فضول،النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس،أسامة اسبر،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،2000الصفحة 48.

(3) جون كوين،النظرية الشعرية،بناء لغة الشعر،اللغة العليا،د/ أحمد درويش،دار غريب للطباعة و النشـــــر و التوزيع،القاهرة،2000، الصفحة 208.

(4) أدونيس،زمن الشعر،دار العودة،بيروت،الطبعة الثانية،1978،الصفحة 110.

جديدة مناسبة للمجهول الذي يركض و راءه بغية كشفه.

هذا لا يعني رفض الشعر الذي كتب في الماضي، أو تجاوزه و إنما يعني أنه إذا كان لدى الشعراء العرب في العصر الحاضر شيء يقولونه مختلف عن الأشياء التي قالها الأسلاف، فلا بد أن يقولوه بطريقة مختلفة، فكما غيرت تجارب الحاضر نظرة الشاعر العربي إلى الحياة و الإنسان، ستغير حتما طريقة تعبيره[1] .

تتم عملية عبور "ماهية الشعر" و"اللغة بيت الوجود" عند هولدرلين و هيدجر للممارسة الإبداعية و النقدية الأدونيسية، فقد أحدث هيدجر[*] ثورة كوبرنيكية هزت الماهية القديمة للشعر و اللغة، تبناها أدونيس، لذلك لم أجد سبيلا آخر إلا إن أعرض لها.

لم تعد اللغة الإنسانية أساسها النحو أو المنطق، كما لم يعد الشعر- في نظر هيدجر و هولدرلين – مجرد نظم مقطوعات بل نشاطا يخلق و يشكل، يتحقق على صورة كشف أنطولوجي، فهو إنارة يتجلى فيها ما هو موجود، فـ« الشعر أعمق من القصيد بل هو العمق الآخر، لا يقف عند حدود مثل الإنسان و ما فيه من عقل و شعور، و تخيل و انفتاح متواصل يفتض بكارة اللحظة و يزرع في رحمها امتلاء المعنى الإنساني المتجدد »[2] .

يغدو الشعر- إذن- أكثر المشاغل براءة و أشدها خطرا، فهو شكل من أشكال اللعب،

---

(1) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، الصفحة 90-91.

(*) هيدجر ولد مارتن هايدجر بقرية مسكرش mesckrich بالغابة السوداء عام1889، و نشأ في أسرة مسيحية تنتسب إلى الكنيسة الكاثوليكية، تشيع منذ صباه بتعاليم القديس توما الأكويني، اهتم بشبابه بدراسة الفلسفة المدرسية، درس على يد أشهر رجالات المدرسة الكانتية الجديدة فندلباند windelband، ريكرت richert .

(2) مصطفى الكيلاني، ماهية الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرلين، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة يصدرها مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، 1988، الصفحة 38.

يخلق عالمه من الصور و الأخيلة بحرية و بلا قيد لكنه يخلقها من« مادة اللغة »[1]، إذ تتحول اللغة أخطر ما أعطي للإنسان، بها و فيها يخلق و يبدع، يقوض و يحطم، يشهد من خلالها على انتمائه إلى الأرض.

و هذا الانتماء يقوم على كون الإنسان وريثا و مريدا في كل شيء، إلاّ أن الأشياء في حالة نزاع؛ و ما يزرع الشقاق بين الأشياء، و ما يجمعها في الوقت نفسه، هو ما يسميه هولدرلين" **الحميمية الجوهرية**" "**essentielle intimitè**" و تنتج الشهادة على الانتماء إلى هذه الحميمية الجوهرية عن خلق العالم و تفجيره، كما تنتج عن دماره و غروبه[2].

إنه بذلك يسهم في تكوين **الموجد**[*] (الدازاين) في اتصاله بعالم الأرض ، ذلك أن الإنسان يبقى الوريث الشرعي لجميع الأشياء و مستخدمها ، يمارس حرية القرار، قرار يعاين الضروري و يندرج في روابط رداء علوي؛ فما يتأرخ بوصفه تاريخا هو هذا الوجود و الشاهد على الانتماء (اللغة/الجوهر،اللغة/الماهية).

---

(1)) مارتن هيدجر، المنادى انشاد، قراءة في شعر هولدرلن و تراكل، تلخيص و ترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1994، الصفحة 55.

(2) ينظر المرجع نفسه، الصفحة 57.

(*)الموجد مترجمة عن الكلمة الألمانية " **dasein**" و يعود الاستعمال الى الأستاذ محمد محجوب(أستاذ الفلسفة بكلية الآداب و العلوم الانسانية بالقيروان) ضمن مقال له بعنوان « بين التفكيك الهيدغري و الحفر الفكلتي حول نقد الحداثة » في مداخلة بمناسبة احياء ذكرى ميشال فوكو في أبريل 1987 بتونس،و الموجد لا يخرج عن أن يمثل انبعاثا جديدا للذات الأنثروبية ، وأنى له أن يتقي هذا المأخذ و مبحثه الحقيقة – ولا سيما حقيقة الوجود- في ظل ما ساد من معنى لها، لم يتبلور بعد.

يذهب هيدجر في كتابيه " **هيلدرلين و ماهية الشعر**" الصادر عام 1936م، " **شروح لقصائد هيلدرلين**" و كتابه الرئيس المبكر " **الوجود و الزمان**" عـــــــام 1927، و محاضراته عن "ماهية اللغة" إلى أن« الشعر تأسيس بالكلمة و في الكلمة »[1]، فعندما« تنكسر الكلمة لا يوجد شيء » [2]، الكلمة هي الواهبة، لكن ماذا تهب؟ إنها تهب الوجود وفقا للتجربة الشعرية ينفـتح الوجود و تظهـر الموجودات و هو تسمية - أيضا- للمقدس، و اللغة - في ذلك- هي أداة الإنسان المثلى لإظهار الغائب، فان لم تكن" الكلمة " تحمل على عاتقها وجود الأشياء بل و العالم، فسوف تغوص في الغموض و الإبهام، بما في ذلك الذات التي تجلب إلى بلدها، و إلى بلد الأسماء المعجزات والأحلام.

يهدف هيدجر إلى " **الدخول في تجربة مع اللغة** " و تجربة شيء ما، تعني أن تكون على الطريق إليه، و ما سير بهدف الوصول إليه يلتقي بنا، و يوجه نداءه إلينا، و من ثم يحدث فينا " **التحول** " لأن هدفنا كما يقول هيدجر هو أن« نكون على الطريق »[3].

و الطريق بوصفه علـة أنطولوجية يتم التمييز فـيه بيـن المـتناهي و المطلق، و أحد خصائص " المتناهي" أنه يمكن وصفه باستخدام اللغة المألوفة لدينا، بينما يكون " المطلق" فيما وراء اللغة، و لكي نكون عـلى الطريق و نتحد معه علينا أن نعلو على التمييزات المألوفة التي تضعها بين الأشياء، و هي التمييزات التي ينشأ عنها ما يسمى بالمعرفة، و كلما تجاوزنا هذه التمييزات كان إدراكنا أعمق للطريق،

---

(1) د/ صفاء عبد السلام جعفر، أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، دراسة فلسفية في قصيدة "الكلمة" لجئورجة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، 2001، الصفحة 82.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 34.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 8.

والقول الشعري يشبه السير على الطريق[1].

حينما تغيب الكلمة لا يوجد شيء، فالكلمة وحدها تمنح الوجود للشيء، أي أن الشيء" يسكن" أو يجد"مستقره" في الكلمة، فـ« اللغة بيت الوجود »[2] على حد قول هـولدرلين، و« الشعر يؤسس سكن الإنسان على الأرض »[3] حسب هـيدجر، فـهـما - إذن- قد جعلا الشعري مرادفا لسكن الكينونة« فالإنسان إنما يقيم (يسكن) شعريا» [4] و ماهية الشعر عند هولدرلين تكمن في تبيان الباروزيا، أو الحضور المطلق للوجود، و بهذا يختلف عن **الميتافيزيقيين** الذين يرفضهم هيدجر، فهم كذلك يقولون بحضور الوجود، لكنهم مخدوعون بحيلة الوجود، «لأن ما يسمونه ماهية، ليس سوى الوجود المتنكر، و ما يرفضونه بوصفه نفيا للماهية، هو في واقع الأمر الوجه الحقيقي للوجد نفسه »[5].

و فكرة الإقامة في الشعر ليست توسيعا للشعري ولا نشرا له، إنما هو ممارسة و تحقيقا له، فحس الإقامة ينفتح على شعور محض بافتقارها في الآن ذاته،لأنّ الإقامة في أرض البراكين إنما عنت معايشة الهلع و الاضطراب و اختلاف اللحظات، بغية تأسيس الحقيقة، و تحقيق الحضور لما هو موجود،لأنه ما تبقى يؤسسه- حتما- الشعراء بالكلمة.

لكن ما ينقذ اللغة من السقوط في الثرثرة هو اختراق لكيانها، بحيث تستعيد وظيفة الخطر، فتدمر لانهائية الثرثرة وتضع الوعي مجددا قبالة التفاصيل الغنية

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة 9،10، 11.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 35.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 64.

(4) مطاع صفدي ، الشعري/ الكينوني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الانماء القومي، بيروت/ باريس، 1988، الصفحة 4.

(5) بول دي مان، العمى و البصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، الصفحة 277.

لمنظر العالم، انطلاقا من الإقامة في وطن حقيقي للغة[1].

يستعيد أدونيس مفهوم « الإقامة في اللّغة » في كتابه" **كلام البدايات**" يقول « ...لا تتأسّس هذه الأنا إلاّ باللغة و فيها، فاللغة، للجاهلي، طريقة وجود، و مكان إفصاح عن الوجود، إنها، وحدها، وطنه، فهو مقيم في كلماته »[2] . تصبح اللغة في رأي أدونيس تجليا للمقدّس، أي الوجود كله، فهي الصورة الظّاهرة للغة الإلهية الباطنة، يقول « ... و الكلمة الإلهية "كن" هي في آن قول- فعل، فليس الوجود إلا كلمات الله. هكذا تكون اللغة وجودا، و يكون الوجود في اللغة »[3]

تبقى علاقة أدونيس باللغة حميمة، تتلون في كل ديوان بألوان متعددة لكنها تبقى السيدة، يقول في القصيدة القصيرة المعنونة بـ**"العهد الجديد"** :

هو ذا يتقـدّم تـحت الركـــام

في مناخ الحروف الجـديـدة

مـانحا شعره للرّياح الكئــيبة

إنه لغة تتموّج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغربية[4].

تزداد علاقة أدونيس باللّغة حدة، حتى تصل إلى التطرف، في ديوان" مفرد بصيغة الجمع" ، يقول في قصيدة" تكوين" :

---

(1) ينظر مطاع صفدي،الشعري/ الكينوني، مجلة الفكر العربي المعاصر، الصفحة 9.

(2) أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1989، الصفحة 77.

(3) أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، الصفحة 31.

(4) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، (صياغة نهائية)، 1988، الصفحة 24.

أخرج إلى الأرض إنها الطفل

خرج

هبط من الحرف

ا ح د = د ح ا ـــــ الأرض

دائما يصنع طريقا لا تقود إلى مكان(1).

و اللغة حتما ليست مفردات مجردة توجد بمعزل عنا، إنها تعيش في أعماق البشر الخلاقين، تجري في دمائهم، كما أنها صورة روحهم المبدعة، و هي لا تكون ملكهم - أي الشعراء- إلا بقدر ما يتمكنون من إفراغها و غسلها من ماضيها و شحنها بالمستقبل، فاللغة دائما تخص زمانا ما و بنية اجتماعية ما و حين يأخذها الشاعر،

فهو لا يكتب بل ينسخ، و هي لا تتكلم بل تتلعثم(2).

فعندما يعلن الشاعر الثورة ترتطم عيناه بالعالم وتقع اللغة، تنحني و تتداعى بل تقف على عتبات الانفجار لتعيد صياغة العالم، صياغة علاقات الأشياء، فاللغة مادة الشاعر الثورية.

وثورة الشعر على اللغة من حيث هي مؤسسته تراثية، ليست في الحقيقة ثورة على التقليد، إذ التقليد في كل عصر يدين نفسه بنفسه، ولا يستحق ثورة إلا عندما يصبح قاعدة، إنما هي- إذن- ثورة ضد العادة كما يقول **سان جون بيرس** ثورة على الجانب غير الحتمي من اللغة، يعني ذلك إقامة « عالم شعري مواز لهذا العالم، من خلال إنشاء علاقات تعبيرية و تصويرية »(3).

يقول أدونيس« تفجير اللغة عنوة سواء في الشعر أو في الكتابة،لا يعني أن نلغي مفردات أو نبتكر مفردات، تفجير اللغة، يعني خلق علاقات جديدة بين الكلمة

---

(1) أدونيس(علي أحمد سعيد)، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة،1985، الصفحة 24.

(2) ينظر أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 38.

(3) د/ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978، الصفحة 142.

والكلمة، و الشيء،و تبعا لذلك بين الكلمة و القائل »[1].

لأن بالإبداع - فقط- يتم اختراق اللغة- المؤسسة أي لغة التداول حيث تتفجر الطاقات التعبيرية للكلمة،و تشحن بمعاني جديدة من خلال خلق علاقات جديدة.

يستنير أدونيس ببيت لشاعر مصري من قصيدة غزلية طويلة قال،يقول الشاعر :

ضاقت علي نواحيها فما قدرت ✦ على الإناحة في ساحاتها القبل

فبدل أن يقول قبلتها، و عيونها جميلة، غيّر طريقة التعبير القديمة،أي تخطى الموروث الأدبي من جهة، و خلق علاقات جديدة[2]، فليست وظيفة اللغة الشعرية إيضاح الشيء و إنما إنشاء علاقة جديدة معه.

جاء الشعر المعاصر تحديدا ليجعل من الوظيفة التعبيرية قضية محورية، تنظيرا و ممارسة، فهو الذي واجه المسألة اللغوية، و اصطدم بجدارها المتعدد الدلالة[3]، فاللغة الشعرية عندما تتغيا"**التعبير**" و ضرورته، فهي تتأسس على التحرر في التعامل مع الصورة المجردة للأوزان الشعرية، غير أن هذا الوعي البسيط الأولي مخالف تماما لملموس النص الشعري، لأن إبدال عنصر من العناصر النصية له مفعوله على العناصر الأخرى، إضافة لذلك، فالإيقاع هو الدال المهيمن على كل إبدال[4].

تحصيل الحاصل ،إن الحداثة الشعرية العربية قامت أساسا، لتؤسس علاقات جديدة بين الشاعر و اللغة و بين اللغة و أشياء العالم، إذ يتولد ما يدهش و يوقف على سر جديد من أسرار الروح الإنسان الغامض و الحياة الإنسانية الولود، و يكشف جانبا من جوانب هذين العالمين الروح و الحياة .

---

(1) أدونيس، الجزء الأول من حصة " مبدعون "، تنشيط نوار، قناة أبو ظبي، 26 سبتمبر 2002، الساعة 20.30-19.30.

(2) الحصة التلفزيونية نفسها.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1990، الصفحة 86.

(4) ينظر المرجع نفسه، الصفحة 87.

1-النمط الوظيفي

1-1- البنيات **الإفرادية** (الكلمة/ المعجم الشعري) : محور الاختيار l axe de sélection .

1-2- البنيات التركيبية : محور التوزيع l axe de distribution.

1-2-1- مالجملة؟

1-2-2- خرق الحداثة للقرائن اللغوية.

1-2-2-1- خرق قرينة الإسناد (عدم الملائمة الإسنادية).

1-2-2-2- خرق قرينة الإعراب (تسكين الروي).

1-2-2-3- خرق قرينة الربط (الفصل).

1-3- بنيات المشابهة (البنيات البلاغية).

1-3-1-التشبيه.

1-3-2-التعالق الاستعاري : mètaphore filèe .

1- **النمط الوظيفي** :

يعرف العالم السويسري - مؤسس اللسانيات الحديثة- فـرديـنـاند دي ســوسيــر**FERDINAND DE SAUSSURE** في كتابه الشهير " **COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE** " الصادر سنـة**1916**[*] اللغـة بأنها اجتماعية، لكنها تتميز بمزايا عدة عن المؤسسات الأخرى سياسية، قانونية..الخ، فهي منظومة إشارية تعبر عن أفكار، تشبه الكتابة و أبجدية الصم- البكم، الطقوس الرمزية، ضروب المجاملة و الإشارات العسكرية.. الخ، و هي تحديدا أهم الأنظمة على الإطلاق » [1].

أما الباحث الناقد الفرنسي رولان بارت (**ROLAND BAITHES**) فيعرفها في كتابه "**L AVENTURE SEMIOLOGIQUE**"« بأنّها أقل من الكلام، و هي أوّلا مؤسّسة اجتماعية و نظام من القيم (اللغوي)، كما أنها- إطلاقا- ليست فعلا، و هي تفلت من كل سبق إصرار، هي الجانب الاجتماعي للكلام، فالفرد لا يستطيع أن يمارسها بمفرده، لا يوجد فيها خلق أو إبداع، و هي بالتحديد اصطلاح اجتماعي، فعندما نريد أن نتواصل يفرض علينا. قالب جماعي فهي إنتاج اجتماعي مستقل »[2] .

و اللغة في رأي تمام حسان «منظمة عرفية للرمز إلى نشاط المجتمع و هذه المـنظمة تشـتمل عـلـى عـدد مـن الأنظـمة(..) يتـألف كـل واحد منها من طائفة من

(*) طبع الكتاب بعد أن توفي دي سوسير و تولى ذلك طلابه.

(1) ferdinand de saussure, Cours de linguistique generale, Ouvrage présente par dalila morsly, Enag, Algerie, 1990, page 32-33.

(2) roland barthes, L aventure sémiologique, Editions du seuil , paris, 1985, page 28-29.

"العلاقات"التي تربط ربطا إيجابيا، و الفروق"القيم الخلافية" التي تربط سلبيا بإيجاد المقابلات ذات الفائدة – بين أفراد كل من مجموعة المعاني أو مجموعة المباني"[1]
تتحقق اللغة بجملة من العناصر يأتي **الاختلاف** على رأسها فالعلامة اللغوية مثل القطعة النقدية، فزيادة على أنها تؤخذ من أجل الثراء، تكتسب من خلال اختلافه مع قطع أخرى، حيث تكتسب قيمة أكبر أو أقل، فهي إذن نظام من القيم المتعارضة [2].

يتم اتحاد العلاقات الركنية rapports syntagmatiques بالعلاقات الإستبدالية- الإستدعايئة كما يسميها سوسير- rapports paradigmatiQues فالعلاقات الإستبدالية تقوم على محور الاختيار(laxe de selection) بين مجموعة الألفاظ القائمة في المعجم اللغوي(البنى الإفراية)، و لها حرية الاستبدال.

أما العلاقات الركنية فهي التي تقوم على محور التأليف أو التوزيعL'axe de distribution إذ تخضع الكلمات لقانون التجاوز و دلالتها رهينة الأركان المتعاقبة، وتتميز العلاقات الركنية بكونه حضرية،أي يحدد بعضها ببعض.
إنّ عمليتي الاختيار و التوزيع داخل العمل الحداثي تولّدان شكلان من الخرق أو الدهشة الجمالية، الأولى على مستوى البنية الإفرادية(المفردة/ الكلمة)، و الثانية على مستوى البنية التركيبية، و توظفان توظيفا حداثيا - كما سيأتي- لإنتاج مغايرة شكلية و مضمونية لتشكيل الجمالي الموروث، بل و للعقل الذي أنتجه و لنسقه الفكري .

1-1- البنيات الإفرادية(الكلمة /المعجم الشعري) محور الاختيار" l " axe de selection :

---

(1) د/ تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، عالم الكتب، مصر، الطبعة الثالثة،1998، الصفحة 34.
(2) ينظر roland barthes, laventure sémiologique,page 21 .

يعرف اللسانيون الكلمة(*) بأنها « القطعة التي تندرج في المستوى الأول من التقطيع المزدوج »[1]، وهي- أيضا-« أصغر قطعة يصل إليها التحليل مما يدل على معنى »[2] و القصيدة- بدورها- « نسيج من كلمات ذات تاريخ كما أنها عمل سابق لكل تأريخ عمل أصلي هو في صميم كل تأريخ مجتمعي أو فردي، إنها تعبير عن هذا المجتمع و في الوقت ذاته شرط وجوده »[3].

فكل كلمة في النص الشعري تحكي تاريخها مع الشاعر، و إنتاجه أو مع المجتمع، لأنها الكفيلة بإيصال صوته و روحه، لذلك هي عندما تحضر في النص تستحضر غائبها.

« فالنص الشعري يمثل قي ذاته و بصورة خاصة، لغة منظمة، و هي اللغة موزعة على وحدات لفظية »[4] ، أي إلى فلذات دالة.

هذه الفلذات الدّالة تشكل ما يسمى" معجما شعريّا للنّص " لذ يمثل المعجم عالم النص- كما يقول **يوري لوتمان** – و الكلمات هي التي تملأ فراغ ذلك العالم، و من العلاقة بينهما يخلق الوجود الشعري، و تتخلق بنيته.

و المعجم الشعري مرشد لهوية الخطاب و وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات و بين لغات الشعراء و العصور، إذ ينتقي الدارس كلمات يراها مفاتيح لمغالق النص و بؤرة يطل منها على معنى النص.

(*) للكلمة تسميات عديدة العنصر الدال، الوحدة المعنوية، القطعة الدالة، و تسمى عند اللسانيين الفرنسيين أمثال " أندريه مارتينيه monème، و عند الأمريكان morphème ".

(1) خولة طالب الابراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، الصفحة 85.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 85.

(3) أكثافيو باث، تكريس اللحظة، مجلة شعر، السنة السابعة، العدد الثامن و العشرون، دار مجلة شعر، بيروت،خريف 1963، الصفحة 82.

(4) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، الصفحة 125.

رغم ذلك فلدراسة المعجم مساوئها و مزالقها، خاصة إذا تعلق الأمر بنص الحداثة، لأن الطريقة الإحصائية ـ تحديدا- هي طريقة خادعة، تعزل الكلمات عن سياقها و تتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه و يلحقه [1].

فالسياق هو الذي يفوض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، كما يخلصها من الدلالات الماضية التي راكمتها الذاكرة.

يؤكد" **أوستين وارن"** و **"رينيه ويلك"** أن معنى الشعر يعتمد على السياق، فالكلمة لا تحمل معها فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها[2] .

يقرر أدونيس صحّة هذه الحقيقة إذ يقول « ... يبدو أن المعنى ليس في الكلمة بل في علاقاتها و هي إذن لا تقدّم لنا، في حدود حروفها، معنى، و إنّما تحرك، بسياقها وعلاقاتها، أصداء لاحتمالات ما، أو تدفعنا في أفق اكتشاف معنى ما »[3] .

فالكلمة المفردة تفقد في البناء الشعري، طبيعتها القاموسية المحددة و تستحيل إلى خلق جديد، تقف العلاقات فيه، و يقف الإيحاء، منه، و تقف كل التحويلات الجمالية المتحركة على سطحه، موقفان تختفي فيه حدود الأنا اللغوية الضامرة، ليحل محلها و جو د أخر معادل في ضرورته و حتمية للوجود المادي الذي نعيشه

---

(1) ينظر : محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، التنوير للطباعة و النشر، بيروت، الصفحة 59.

(2) نقلا عن : د/ محمد عبد اللطيف حماسة، الجملة في الشعر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى، 1990، الصفحة 49- 50.

(3) أدونيس، كلام البدايات، الصفحة 178- 179.

و نعانيه[1] .

فكلمة(الأرض) - مثلا- وردت في سياقات متعدّدة، وفي كل مرة تتلون بلون السياق الواردة فيه، فتفرز معنى جديد حتى وان تقاربت الدلالات :

أ) هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة(ص13) ←——— محتضنة ←— ضعيفة.

ب) ويملك في الأرض الأسرار(ص14)←———— مثيرة / مليئة بالأسرار .

ج) في هذه الأرض الجليلية (ص15)←————— مقدّسة(مكان).

د) فاستسلمي للرعب و الفجيعة، يا أرضنا يا زوجة الإله و الطغاة، واستسلمي للنار(ص19)←——— إنسانة معذبة .

ه) تحرق الأرض النجوم الأليفة (ص28) ←——— محروقة.

و) يلبس جلد الأرض(ص30)←——— ملبوسة /حامية/ واقية .فمرة هي (أم حنون)، واقية (أ، و) تحتوي كل من يرتمي في أحضانها، ومرة لا تكاد تكون مجرد إنسانة معذّبة (د، ه) لا تستطيع إلى توفير الحماية حتى لنفسها، و مرة أخرى مثيرة ... هي أرض الأسرار أرض الكشف .

إضافة- لذلك- فمعنى كل خطاب هو ناتج عن تضافر عناصره (أصوات + معجم + تركيب + تداول) مجتمعة ، فالمعجم - منفردا- لا يقدّم مقاربة لمعنى النص، كما تبقى مقصدية المخاطب(الشاعر) عاملا - ثالثا - مهما و ضروريا في توجيه الخطاب و جعله يصطبغ بلون معين[*] .

هذه المبررات لا تلغي أهمية الدراسة المعجمية و قيمتها في تحليل الخطاب الشعري الحداثي- خاصة لدى الباحثين في نظرية الشعر- فهي جزء مهم من البنية الجمالية للعمل الشعري، يقول" جان موكاريفسكى"« إن قائمة كاملة للمادة المعجمية

---

(1) د/ مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987 الصفحة 69.

(*) باتت النظرة إلى التحليل المعجمي – من طرف البنائيين و ما بعدهم- عملا قاصرا إلى حد كبير، فالكلمات منعزلة لا تمتاز بخواص شعرية، باعتبارهم يهتمون بفكرة الجملة و ما أكبر منها، يظهر هذا التصور في كتاب"د/ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1968، الصفحة 399.

المستعملة في عمل أدبي ما، لا أهمية كبرى لدى اللساني أكثر مما هي كذلك بالنسبة لنظرية الشعر »[1].

كما تؤكد أنّ سمة اختيار المفردات و البدائل تتسم بسمة مميزة له، تكون أمام دوافع ثقافية و فنية و ربّما نفسية توجد هذا الاختيار، و تجعله ضرورة نصية أملتها روح الشاعر و كيانه، فهو يجد نفسه ملزما للإتيان بكلمات تنتمي لنفس الحقل، سواء عن طريق الترابط، أو عن طريق التداعي، حينما ينساق الخيال ليوقد الصلات بين الأشياء و الكلمات، الشاعر و الوجود، إذ لا يخلو عمل أدبي منهما.

إن الطريقة الإحصائية - على تعدد عيوبها و مزالقها- تضع بين أيدينا نتائج ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان فهي التي تضمن انسجامه، كما في الجدول الآتي :

(1) د/ محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1991، الصفحة 249.

جـــــــــدول رقــــــــم 02 :

القصيــــــــــــدة	حقـــــــــل اللـــغة	حقـــــــــل النــار	حقـــل المقـــدس
فارس الكلمات الغريبة	17	7	17
ساحر الغبـــــــار	30	23	37
الإلـــــــــه الميــت	23	9	42
إرم ذات العمـــــاد	12	6	10
الزمان الصغيـــــر	8	6	10
طرف العالــــــــم	4	2	24
الموت المعـــــــاد	8	3	2
المجمـــــــــــوع	102	56	142

☆ ***جدول يمثل الحقول الدلالية الثلاثة المسيطرة في أغاني مهيار الدمشقي*** ☆

يتخلق العالم الأدونيسي المثقل بالمعضلات الكيانيّة،معضلات الوجود والفراغ و التاريخ والكتابة والثقافة، من خلال ثلاثة حقول رئيسة شكّلت الصعب الحساس للمعجم الشعري الأدونيسي إثر تعالقها وتداخلها وتراسلها هي(النّار- للغة - المقدّس)، هذا التالوث المتشابك الذي يتكرر في دواوين أدونيس ليكون رؤياه، و ليضعه دائما في الضفة الفاصلة بين الموت والبعث.

فـ**"النار"** علامة سيميوطيقية في مفهوم بيرس(*)، فهي نص دال يستدعي "حقيقة "و"أسطورة" .

فهي تحيلنا- أوّلا- لفاجعة أبيه الذي مات حرقا، وخلده في قصيدة بعنوان "الموت" في ديوان "قصائد أولى" يقول : [من البحر السريع]

يا لهب النار الذي ضمة

لا تكن بردا،و لا ترفرف سلام

في صدره النار التي كورت

أرضا عبدناها وصيغت أنام

لم يفن بالنار ولكنه

عاد بها للمنشإ الأول

للزمن المقبل

كالشمس في خطورها الأول

تأفل عن أجفاننا بغتة

و هي وراء الأفق لم تأفل(1) .

قام أدونيس بقلب الآية الكريمة{ يا نار كوني بردا و سلاما على إبراهيم}(2) ، عن طريق" اللام الناهية" ليصرف المخاطب الملتقي عن التأويل من داخل الحقل الديني الإسلامي لبديل آخر و ثني .

(*) العلامة أو المصورة représentent هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا و هذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة interprétant للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء و هذا الشيء هو موضوعها objet، و هي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة fondement .

- سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، الصفحة 25.

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلّد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1985، الصفحة 39- 40.

(2) الأنبياء ، الأية 69 .

فصوت الميم المتكرر (9 مرات) في القصيدة توحي بمعاني الأمومة ، أمومة ماذا؟! إنها أمومة النار ، فمنها خلق وإليها يعود وفيها البعث والتجدد .

وهذا التصور يستند إلى أسطورة غربية، أسطورة " **فنيق phenix** (*) "، يقول أدوينس في قصيدة "صلاة" في ديوان" أغاني مهيار د مشقي " :

صليت إن تظل في الرماد

صليت ألا تلمح النهار أتفيق .

لم نختبر ليلك ، لم نبحر مع السواد ؛

صليت يا فنيق

أيهدأ السحر و إن يكون

موعدنا في النار في الرماد،

صليت أن يقودنا الجنون[1]

يتحد أدونيس- ابن الحضارة الهرمة المتداعية - مع فنيق، الطائر الذي يحترق عندما يدركه الهرم فيتجدد، و ما اختياره لهذا الرمز إلا هدم للسدود بين الحياة الموت، يعلو على الحياة و يمتلكها بالموت « حيث يتحقق هذا التكامل الأسمى بين الموت و الحياة و يسقط العرض و الشكل و يخلد الماهية »[2] .

و ما فينيق في موته وحياته إلا تعبير عن، دولاب التجدد الأزلي، عن الموت تتلوه الحياة و القحط، و الحريق تنبت على أنقاضها الشقائق، فيعود دم الحياة في عروق الكائنات، حتى إذا أخذت في الترعرع عاد اللهيب يلتهم كل شيء من جديد،

(*) phenix : (فينيق) طائر بحجم النسر ذو عرف وهاج ، كان إذ شعر بدنو أجله بنى عشه بغصون يلطخها بالطين ، ويعرضها لحرارة الشمس فتلتهب ويحرق نفسه حيا فيها ، فكان بذلك في عصور مسيحية الأولى رمز القيامة والبعث ، وكان قبل ذلك رمز الخلود ، أما في العربية ، زعم أن الفنيكس هو العنقاء وهذا ما تنفيه الأوصاف المتباينة للطائرين – (سنأتي على ذلك الأسطورتين .و نقارن بينهما ، و نبين إليهما كان يقصد)

(1) أدونيس ، أ غاني مهيار الدمشقي، الصفحة 13

(2) خزامى صبري، أدونيس في" البعث و الرماد " أو تجربة البعث و التجدد، مجلة شعر، السنة الثانية، العدد الخامس، دار مجلة شعر، لبنان، شتاء، 1958، الصفحة 96.

فكان بمثابة مفتاح الخلاص الذي يثبت به الشاعر [1].

يتلاحم" حقل اللغة " مع " حقل النار " لبناء علاقة جديدة، إذ يقول في قصيدته القصيرة" ليس نجما" :

هو ذا يأتي كرمح و ثني

غازيا أرض الحروف

نازفا يرفع للشمس نزيفه[2]؛

إنّها علاقة حرب بين الشمس (النار) وأرض الحروب، علاقة غزو فنزيف، تسترجع الذات إثرها مكان الكتابة، فلا أرض بدون نزيف، يستولي عليها مكابدة واستشهادا[3]

ففعل **الحرق** وارتباطه **باللغة/ الكتابة** يتناسل في باقي قصائد الديوان، يقول في" لغة الخطيئة" :

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، و لا قبور في شبابي[4]

و يقول في " الجرح " :

أشعل نار الجرح،

و حيثما يحترق التاريخ في ثيابي

و تنبت الأظافر الزرقاء في كتابي[5]

هذا تجاوب بين **النار/ البدء** و **الكتابة/ البدء**، ففعل الحرق يليه فعل الكتابة،

---

(1) ينظر : ماجد فخري، أوراق في الريح- أدونيس- مجلة شعر، السنة الثانية، العددان السابع و الثامن، دار مجلة شعر، تموز- أيلول، 1958،الصفحة 71-72.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 13.

(3) ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 224.

(4) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 49.

(5) المصدر نفسه، الصفحة 41.

فحرق الميراث البالي، و التاريخ المفرغ، يستلزم بالضرورة إعادة بناء جديد، إذ يتم الاحتراق الثقافي بتجاوز المؤسسة اللغوية التاريخية القديمة، فترتكب الخطيئة، و يتم الجرح.

أما " حـقـل المقدّس" فله سلطته على النص الأدونيسي، كلمة تستدعي كلمة (العهد الجديد، الكاهن، الجرس، القديس، التكايا، الصلاة، الله، الشيطان، سفر التكوين، النبي...)، حتى يسيطر على بنيات النص، و يتحول السؤال الرئيس و الأهم في الديوان، بل تقف" الحداثة" كلها تسائل المؤسسات الدينية و التقاليد الاجتماعية، التي أصبحت لها سلطة مثل سلطة الله، و الشاعر يعلن موت هذه السلطة، في قصيدة " الإله الميت" فيقول :

اليوم حرقت سراب السبت و سراب الجمعة
اليوم طرحت قناع البيت
و بدلت إله الحجر الأعمى و إله الأيام السبعة
بإله ميت[1]

و علاقة اللغة بالمقدس، فعل وجود « و الكلمة الإلهية : **كن** هي في آن قول-فعل، فليس الوجود إلا كلمات الله »[2] و« اللغة الإنسانية في هذا المنظور، منطوقة و مكتوبة، إنما هي تجل للغة الإلهية الباطنة »[3]، و هذا ما يجعل اللغة/ الكتابة، مسألة كيانية، مسألة موت و بعث كما هي في أسطورة فنيق.

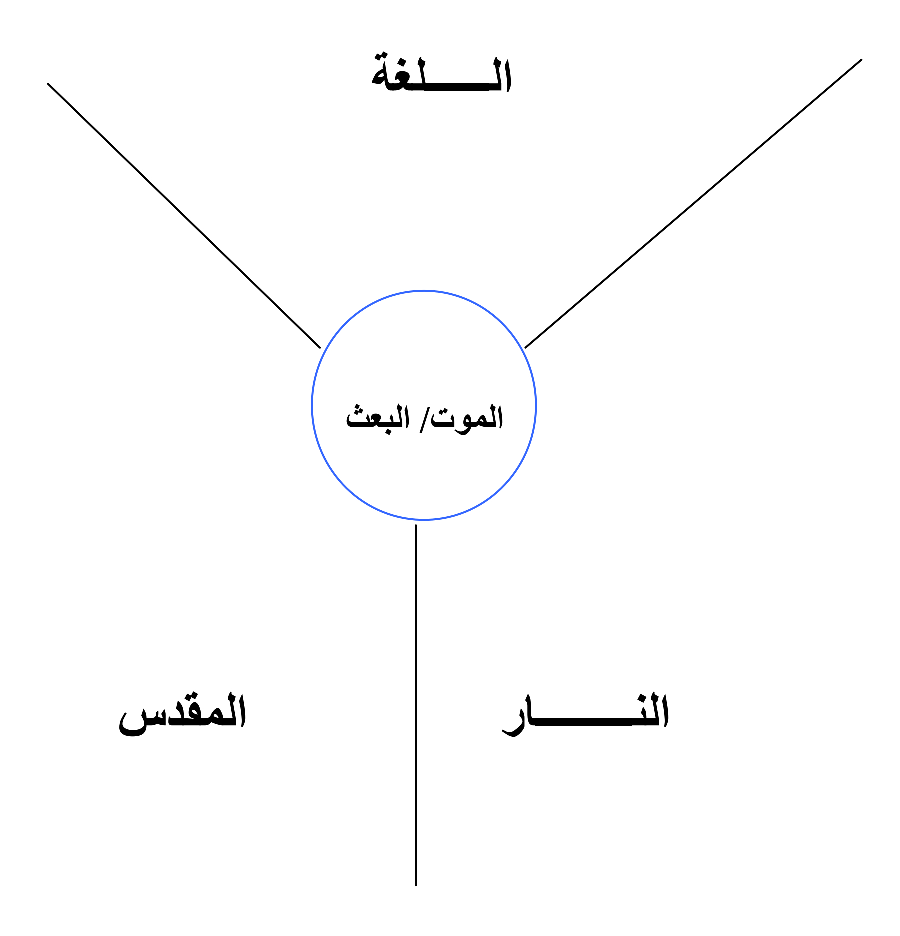
يمكننا أن نلخص كل ما قلناه في مقولة مركزية تنسج عالم أدونيس، الحافل بالرموز و العلاقات هي « **التحول و البعث** » كما في الشكل التالي :

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة 106.

(2) أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، الصفحة 31.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 31.



1-2- <u>البنيات التركيبية</u> : <u>محور التوزيع l axe de distribution</u> :

ظلت الحداثة الشعرية العربية، الممثلة في أدونيس، ترحل من عوالم إلىعوالم، بغية الإجابة عن سؤال واحد، سؤال مقلق كان دائما هاجسها، هو : كيف؟ أي البحث عن **الكيفية التعبيرية**، إذ تحول التجريب لديها محاولة لا تنتهي، فاستمدت شعريتها من نوعيته التركيب المغاير للتركيب العادي، لتحرم نفسها من نعمة المواطنة في مملكة التقاليد الشعرية، مشكلة خطابها الخاص المتميز، المتفرّد في أن .

إن القول النصي- الشعري- حسب « **فان ديك** » في المقام الأول، **متتالية من الجمل** ونسمّـــي هذه المتتالية **متوالية séquence** ، وتكون هذه المتوالية منتظمة،

بعض المواليات مقبول، وبعضدها غير مقبول[*][1].

أما **إيزنبرج**، فيعرفه « بأنه متوالية متماسكة من الجمل »[2]

نص= ج1+ج2+ج3+......+ج ن

1-2-1- ما لجملة؟

الجملة كما يعرفها – **ديو نيسوس ثراكس** [**] **DIONYSIONS THRAX**

«نسق من الكلمات يؤدي فكرة تامة »[3]، و المقصود بالفكرة التامة، الاكتمال المنطقي للخبر من موضوع (مسند إليه) و محمول(مسند).

حديثا يعرّفها **بلومفيلد** **BLOOMFIELD** : الجملة شكل لغوي مستقل، لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه »[4]، فهو يتمسك بفكرة الاستقلال، و يسقط فكرة التمام لاتصالها بالمعنى.

أما **ليونز** **J.LYONS** فقد اختصر تعريف بلومفيلد، يقول : « الجملة هي الوحدة العليا في التحليل النحوي »[5] .

و في النحو الفرنسي يعرفها **FRANCOIS DUBOIS** بأنها « تنظيم

(*) المقبولية التي يقصدها – فان ديك- هنا هي "المقبولية النحوية المعيارية " .

(1) ينتظر : فان ديك، جان كوهن وآخرون . نظرية الأدب في القرن العشرين،د/محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب،1996،الصفحة : 51.

(2) فولفجانج هاينة من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، فالح بن شبيب العجمي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض،1997،الصفحة : 25.

(**) عالم الإسكندرية في القرن الأول قبل الميلاد، ومؤلف أقدم نحو غربي جمع في صفحاته القليلة نتاج أربعمائة عام من اللغوية قبله.

(3) د/ محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1988، الصفحة 12.

(4) John lyons , linguistique genèrale, introduction de la linguistique thèorique,traduit par f. dubois chalier et d.robinson librairie, paris, 1983, page : 133

(5) ibid : page136

و تركيب لعناصر من أجل أداء وظيفة رئيسة، فهي إذن بنية »[1]

و في النحو العربي، لعل أول من استخدم الجملة مصطلحا:**المبرد(ت285هـ)** يقول : « إنما كان الفاعل رفعا، لأنه هو و الفعل جملة يحسن السكوت عليها، و يجب بها الفائدة للمخاطب »[2].

حديثا يسوّي الأستاذ عبّاس حسن بين الكلام و الجملة[*] يقول « الكلام أو الجملة ما تركب من كلمتين أو أكثر و له معنى مفيد و مستقل »[3].

إن الذين يسوّون بين مدلولي هـذين المصطلحين يشترطون : **الائتلاف** أوّلا بعبارة عبد القاهر الجرجاني، أو التركيب حسب تعبير الزمخشري، و هو ما يساوي الاستقلال و عدم الاحتياج عند ابن جني، و الإسناد في تعبير الزمخشري، وحسن السكون عند المبرد.[4]

والجملة - في النظام اللغوي - لكي تحقق الترابط والانسجام و التماسك الداخلي، لتقدم الإفادة، أوجد لها النظام عددا من وسائل الترابط بعضها يعتمد على الوسائل اللغوية المحسوسة، وهذا ما يسمى في النحو : **بالقرائن المعنوية و اللفظية.**

---

francois dubois charlier, commment s imitier a la linguistique exercise de(1) danielle leeman, librairie larousse , imprimerie herissey, paris, 1987, page, 42

(2) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (210- 285 هـ)، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، الجزء الأول، دار الكتاب المصري، القاهرة، الطبعة الثانية، 1979، الصفحة 146.

(*) هذا ما يتوافق مع طرح سيبويه و ابن جني والزمخشري، فقد استخدم سيبويه مصطلح "الكلام" بدل"الجملة"، وتبعه في ذلك ابن جني، قال في الخصائص : "الكلام كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحاة، الجمل " أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، المكتبية العلية، بيروت،

(بدون تاريخ)، الصفحة 17.

ويقول الزمخشري : « و الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذاك يتأتى إلا في اسمين كقولك "زيد أخوك" و"بشر صاحبك" أوفي فعل واسم نحو قولك "ضرب زيد"و "انطلق بكر" وتسمي الجملة » - الإمام فخرخوازرم أبي القاسم محمود بن عمر الزمحشري (ت538 هـ)، المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، (بدون تاريخ)، الصفحة : 6 .

(3) عباس حسن، النحو الوافي، الجزء الأول، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة، 1979 ، الصفحة : 15 .

(4) ينظر : د/عبد اللطيف حماسة، في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، الطبعة الأول،1982،الصفحة : 3

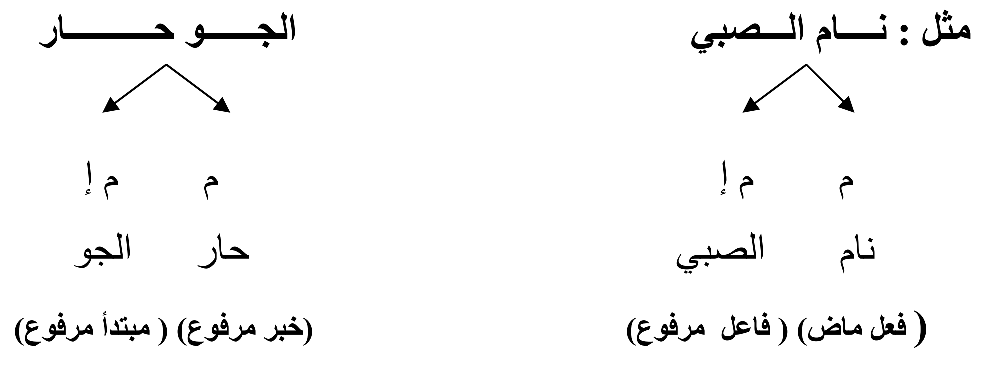
1-2-2- خرق الحداثة للقرائن[*] اللغوية :

1-2-2-1- خرق قرينة الإسناد : (عدم الملائمة الإسنادية) :

يعرّف الإسناد بأنه تلك العلاقة الرابطة بين المبتدأ والخبر ثم بين الفعل والفاعل أو الفعل و نائبه، تصبح عند فهمها و تصورها قرينة معنوية على أن الأول مبتدأ والثاني جزأ وعلى أن الأول فعل والثاني فاعل أو نائب فاعل[1]، مع العالم أنها لا تكتفي بذاته لإيصال المعنى فهي تحتاج دائما إلى قرائن لفضية أخرى تعينها و هذا

ما يعرف **" بتظافر القرائن"** .

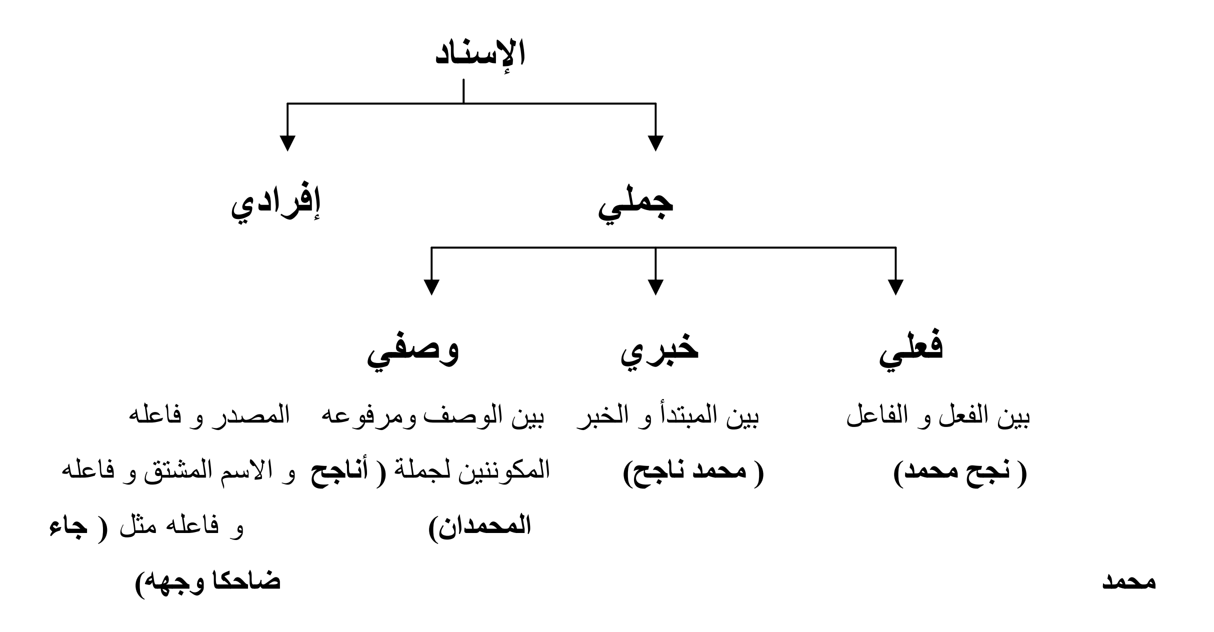
يتركب الإسناد من مسند و مسند إليه، و هما اللذان يشكلان المركب الإسنادي، و يسميها سيبويه : ما يحسن السكوت عليه، و عند النحاة المتأخرين : الجملة المفيدة.



ينقسم الإسناد إلى قسمين : جملي، إفرادي، حسب المخطط التالي :

(*) تنقسم القرائن النحوية إلى قسمين : معنوية(سياقية) و لفظية/ فالمعنوية ينضوي تحتها : الإسناد- التخصيص- النسبة- التبعية- المخالفة/ اللفظية و ينضوي تحتها : الإعراب- الرتبة- الصيغة- المطابقة- الربط- التضام- الأداة- التنغيم.

(1) ينظر : تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1998، الصفحة : 191 -192.



تحقق اللغة العادية مستوى عال من التجانس، لاسيما العلمي منه، يكاد يكون هذا التجانس تاما في أغلب استخداماتها، إذ يشكل الفعل و الفاعل- مثلا- سياقا متطابقا لا تنافر فيه، لا يحتمل تأويلا أو انزياحا دلاليا[1].

غير أن اللغة الشعرية - وخاصة الأدونيسية - تبلغ مستوى عال جدا من التنافر إلى درجة الثانية، يقول في **"مزمور"** الأول :

.... أمس حمل قارة

و نقل البحر من مكانه[2]

أسند الشاعر فعل " الحمل"و" النقل" إلى مالا ينقل وما لا يحمل، إذ أخرج الفعلين عن دلا لتهما المعجمية، وقام بكسر العلاقة القائمة بين المسند و المسند إليه، فيبدو على إثرها " فارس الكلمات العربية " أو " مهيار" - إذ شئت- إلها، يستطيع أن يفعل مالا يمكن للبشر العاديين فعله، فهو قادر على حمل قارة، و قادر على نقل

---

(1) ينظر : د/ سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دارسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن،1999،الصفحة : 47

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة : 11.

البحر ... وعلى أشياء أخرى كثيرة. و يقول أيضا في نفس القصيدة القصيرة :

إنه الريح لا ترجع القهقري و الماء لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءا من نفسه-لا أسلاف له و في خطواته

جذوره

يمشي في الهاوية وله قامة الريح[1]

قام أدونيس بكسر تجانس العلاقة بين اسم " إن" و " خبرها"، ليتجاوز المعنى الأول إلى معنى شعري، يرتاد آفاق المجموع، فيتحول آنذاك "مهيار" ريحا، إلها يغير ويثور على المفاهيم السائدة ، دون هوادة .. دون تردد ، إنه يصر أن يمارس " المحظور" و" المحرم" على البشر، ليصنف في مصاف الآلهة، إذ يقوم بفعل "خلق النوع " من ذاته، يتنكر ويدير رأسه لأسلافه، يصاحب الأهوال و لا يهابها، و يمشي في قلب الفجيعة...

يستمر أدونيس في خرق العلاقات المنطقية بين المسند و المسند إليه، يقول في قصيدة " العهد الجديد" :

إنه لغة تتموج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغريبة[2]

كيف للإنسان أن يتحول لغة عند أدونيس؟ يتم ذلك عن طريق فعل الخرق، يتماهى مهيار مع اللغة، يتوحدان، يتحول مهيار إلى فارس يمتطي صهوة اللغة، يغادر بها الدروب المسلوكة، ليكشف عن دروب جديدة.

يكثف أدونيس نشاطه في عمليات التجاوز و إحداث الدهشة و التوتر، لأنه مدرك تماما لقول **جون كوين :** إن الشعر يولد من عدم الملائمة[3] ، و لأن الشعر

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 12.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 24.

(3) ينظر : جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 157.

لا يتشكل إلا من خلال إنتهاك قواعد اللغة، فالطريق المباشر بين **(س)** و **(ص 2) مغلق**، و بينهما دائما يوجد **(ص 1)** و هو المعنى الأول، لذلك توجب خرق النظام و فكه أولا[1] .

س ⟵ (ص 1)⟵(ص 2)

إضافة لهذا، فلأدونيس حجّته، إذ يعلل وجوب عدم الملائمة في الشعرية المعاصرة، و هي السمة الطاغية في شعره، و يبرر تحولها فيقول :« إن حب المنطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيا في إنسانية موقنة، لها عوامل يقينها، حتى إنها إذا صادفت أمامها أسرارا أو مخاوف، سرعان ما تألفها و تصيرها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذي يحيا في عالم غير يقيني، يتجنب المنطق و لا يخدع به »[2].

باتت- إذن- ثنائية **اليقين/ الشك** – في نظر أدونيس- تتحكم في ثنائية أخرى منطقية اللغة، فلا يقينية العوالم الناشئة من غياب الله أو موت الله، أو غياب الذات العليا، مانح اليقين، ولدت عنده الإحساس بالتنافر أكثر من اليقين.. فيبقى إذن أن نقول :« إن اللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها و إنما تستعيرها من العالم الذي تصفه »[3] .

1-2-2-2- خرق قرينة الإعراب[*] : (تسكين الروي) :

كانت العلامة الإعرابية أوفر القرائن حظا من اهتمام النحاة فجعلوا للإعراب نظرية كاملة سموها " **نظريـــة الــعامـــــل** "، وتكلموا فيه عن الحركات و دلالتها،

---

(1) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 287.

(2) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 19- 20.

(3) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 283.

والحروف و نيابتها عن الحركات، و تكلموا في الإعراب الظاهر و الإعراب المقدر والمحل الإعرابي، ثم اختلفوا في حقـيقة وجود الإعراب في كلام العرب القدامى، وتعيينه للمعاني النحوية.[1]

رغم الأهمية القصوى التي أحاطها النحويون لقرينة الإعراب إلا أنها - هي كذلك ككل القرائن- لا تعين بمفردها على تحديد المعنى، فلا قيمة لها بدون **" تظافر القرائن"**، فكل ما أثير حول **" العامل النحوي"** لا يعد سوى ضجة مبالغ فيها.

غير الشعرية الأدونيسية - كما أسلفنا - تبني ذاتها بالخرق والتجاوز، إنها لا تتورع في انتهاك الشارات الدالة على التوقف، تخترق كل علامات المرور، لتبني طريقها دون حواجز، ودون عادات لغوية أو أدبية مسبقة .

فالحداثة الشعرية على تعنتها لم تستطيع أن تحور كل العلامات الإعرابية، فترفع ما ينصب، وتنصب ما يرفع، وتجر ما يرفع، فهذا يبقى في نظر منظريها الكبار - وعلى رأسهم أدونيس- لحنا لا يغتفر، إلاّ في حالات نادرة جدا جدا.[*]

وما نقصده - نحن هنا- هو" تسكين الروي"، وهي ظاهرة شاعت لدى الشعراء المعاصرين، تفسّر إيقاعيا على أنها قطع لنفس لإحداث نبر مميز يثير الانتباه فيكون المقطع الأخير مقطعا ممتدا ينجم عنه نغم خاص يتسم بالهبوط.

يقول أدونيس في قصيدة " تولد عيناه" :

---

(1) ينظر د/ تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، الصفحة205.

(*) تنام بين نهدين

وردة ذبلت، ووردة تكاد أن تذبل

أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة،ديوان مفرد بصيغة الجمع، قصيدة تكوين، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1985، الصفحة 512.

في الصخرة المجنونة الدائرة

نبحث عن سيزيف،

تولد عيناه،

تولد عيناه،

في الأعين المطفأة الحائرة

تسأل عن أريان،

تولد عيناه،

في سفر يسيل كالنزيف

في جثة المكان(1)

ينهي أدونيس أسطر قصيدته بمقاطع ممتدة، حروف رويها هي(ر- ف- ه- ه- ر- ن – ه – ف- ن) يستعمل خلالها وقفا يضارع فواصل القرآن الكريم التي تمنح حركية القصيدة ثقلا و بطئا مميزان.(*)

1-2-2-3- **خـــــرق قــــرينة الربــط** : **(الفصل)**

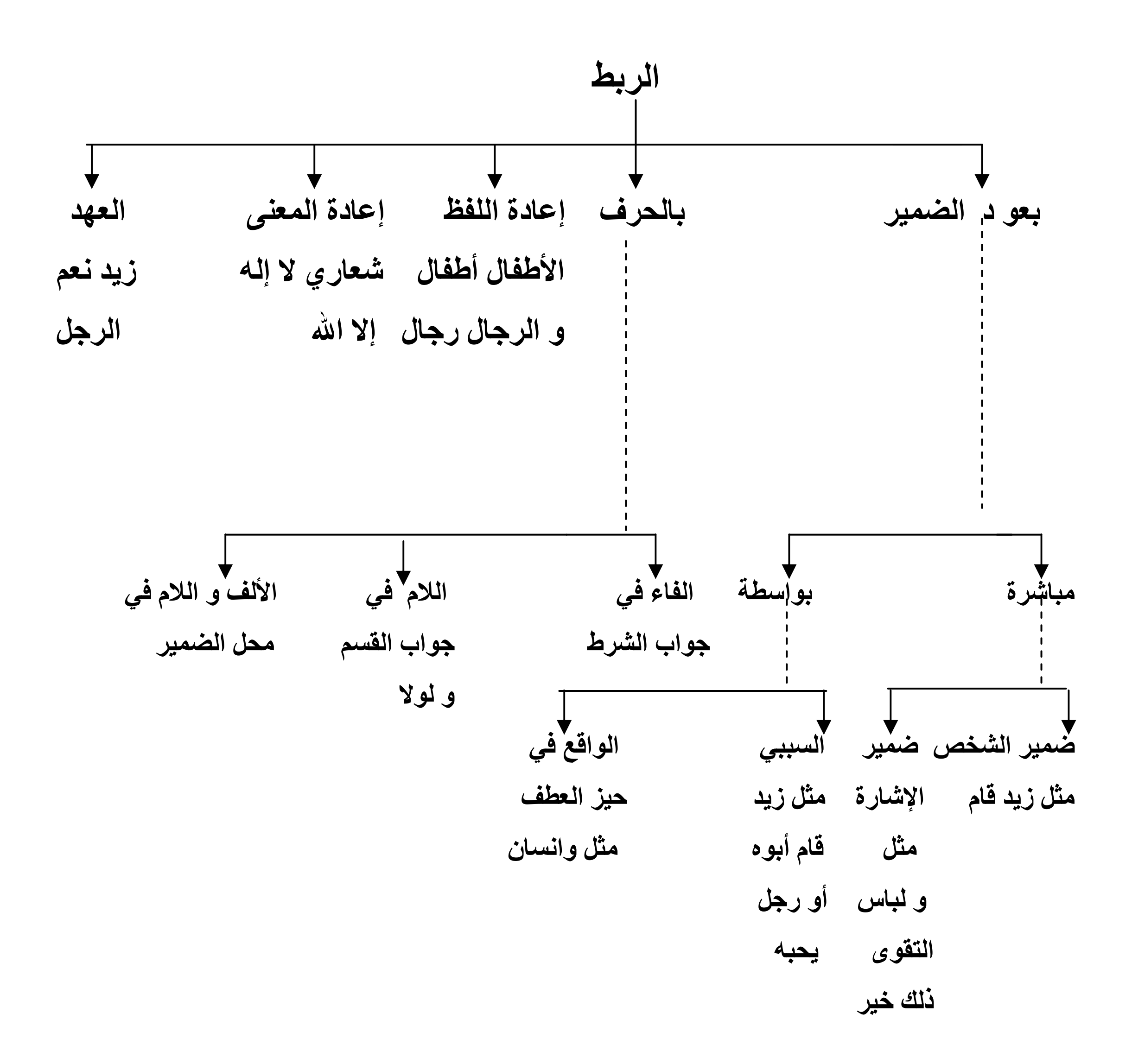
يعرف الربط على أنه قـرينة لفـظيـة عـلى اتصال أحد المترابطــين بالآخر. و ينبغي أن يتم بين الموصول و صلته و بين المبتدأ و خبره . و بين الحال و صاحبه و بين المنعوت و نعته و بين القسم و جوابه و بين الشرط و جوابه(2) .. الخ .

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 17 .

(*) سيأتي طرح هذه القضية بالتفصيل في الفصل الثاني .

(2) ينظر د/تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها،الصفحة 213



تعتمد الخطابات العادية لغة عادية تلتزم بهذه القرينة اللفظية، لضمان الانسجام

و التماسك في القول، أما الشعر- الحداثي خاصة - يأبى الانسجام و التناسق، لقد تعود فكّ العلاقات و الروابط للتعبير عن عالم مشتّت في نظره، فمنذ الرومانتيكية بدأ الشعر في خرق قرينة الربط؛إذ يعبر **فاليري** عن ذلك قائلا :« لقد قرر الرومانتيكيون إبطال عبودية الذات، و كان جوهر ذلك إلغاء الخضوع لتوالي الأفكار »[1].

هذا لا يعني أن الظاهرة حديثة معاصرة، حداثة هذا الشعر، فقد وجدت ظاهرة

(1) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 194.

اختفاء أدوات الربط (عدم الاتساق) في الخطاب الشعري القديم، و ناقشها البلاغيون

القدامى تحت باب" الفصل"، يقول **الإمام القزويني** في **ايضاحه :** « ما تقتضيه البلاغة فن منها عظيم الخطر صعب المسلك دقيق المأخذ، لا يعرفه على وجهـــــــه و لا يحيط علما بكنهه إلا من أوتي في فهم كلام العرب طبعا سليما، ورزق في إدراك أسراره ذوقا صحيحا، و لهدا قصر بعض علماء البلاغة على معرفة الفصل من الوصل »[1] .

يقول **الإمام عبد القاهر الجرجاني** في معرفة الفصل من الوصل : « ... ذاك لغموضه و دقة مسلكه، و أنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلاّ كمثل لسائر معاني البلاغة »[2] .

فالغموض الذي عزت إليه البلاغة العربية القديمة مزية الفصل هو نفسه أحد دوافع الشاعر المعاصر للجوء إليه، لأنه يعبر عن قضايا اجتماعية و سياسية لا يريد لها مدلولا مباشرا احترازا من السلطة، و هو في أحيان أخرى يعبر عن قضايا ذاتية لا يريد أن يفضح أمره فيها، و الأهم من كل هذا و ذلك : إشاعة اللاربط و التشتت بين عناصر القصيدة التي هي بدورها عناصر رمزية للكون و الأشياء.

إن تحطيم قواعد الربط المألوفة خرق للألفة النحوية القابعة في الذخيرة الجمالية العربية، و إلغاء لهيئة الوحدة المنطقية و التجانس الشكلي، الذي يستبدل بالتنافر المولد للتفجير الدلالي، فكما عودنا أدونيس- و هو أبو التجاوزات- على تغيير أفــق توقعنا، إلا أننا في هذا الديوان- أغاني مهيار الدمشقي- نرى أنه لم يكن محطما كليا للروابط كما في دواوينه المتأخرة كـ(مفرد بصيغة الجمع) و (هذا هو اسمي)...

---

(1) الشيخ العلامة الخطيب القزويني(ت799هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني و البيان و البديع، مختصر تلخيص المفتاح، تحقيق الدكتور رحاب عكاوي، دار الفكر للطباعة و النشر، لبنان، الطبعة الأولى، 2000، الصفحة 119.

(2)الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، الصفحة 193.

رغم أنه لا يخلو منها، يقول أدونيس في قصيدة" الباب" :

منذ أسابيع و أجفانه

تربض في الباب

الجسم في فراشه ضائع

يبحث و القلب على الباب،

يشتاق أن يبكي-

« ما أكرم البكاء ما أغناه، في نهر

سفينة تقل أحبابي »[1]

يجب أن يتعلق الضمير المستتر بمرجع سابق عليه، في الرتبة و الأغلب في هذا المرجع أن يكون اسما ظاهرا محدد المدلول، يزيل الإبهام و الالتباس « لأنّ معنى الضمير وظيفي و هو الحاضر أو الغائب على إطلاقهما فلا يدل دلالة معجمية إلا بضميمة المرجع و بواسطة هذا المرجع يمكن أن يدل الضمير على معين »[2]، إلاّ أن أدونيس يتجاوز هـــذا العرف النحوي، لتنفتح الجمل على الارتياب و التعدد.. و الاحتمال، و تأتي كلها عائدة على مرجع غير موجود.. ليترك العبء على المتلقي في البحث عنه.

لا يكتفي أدونيس بهذا، بل إنه يتعمد ذكر المرجع بعد الضمير، يقول في قصيدة " رسالة" :

البلاد التي حلمنا بها و فتحنا إليها الطريق

أفقا جرحته الجفون الخجولة،

و احتضار الطفوله

أمس جعنا لها و رسمنا

صورة باسمها وهاله

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 176.

(2) د/ تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، الصفحة 111.

و كتبنا إليها رسالة-

البلاد التي جرحتها الجفون الخجولة[1].

3-1- **بنيـــــات المشـــــابهـــــة :**

ليست مهمّتي الآن- في هذه الرسالة- إعادة قراءة البلاغة العربية، فلا موضوع البحث يقتضي ذلك، و لا المدة الزمنية كفيلة بهذا، لكن ما يستدعي الانتباه - فعلا- هو تخلف الناقد العربي القديم مقارنة بالشاعر العربي القديم، و قدرته على توليد المعاني.

فلقد ظلت البلاغة في تصور النقاد العرب أنها مسابقة المعاني للألفاظ إلى الأسماع، و غايتها الجليلة هي الفهم و الإفهام، إذ يعرفها **الجاحظ** - على سبيل المثال لا الحصر- في **البيان و التبيين :** « ... لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، و لفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك »[2] .

فالجاحظ و الذين آتو بعده لم يحيدوا عن هذا التصور، إذ بقيت البلاغة مرتبطة جدا بالبعد عن الغلو و الإغراق، فهي قليل يفهم و كثير لا يسأم، أو إنها تجويع اللفظ و إشباع المعنى، إصابة المعنى و حسن الإيجاز، و غيرها من التعابير التي تحرص على ضرورة رفع اللبسة و الخلط بين الأشياء.

لذلك عدّت الاستعارات و التشبيهات البعيدة عن متناول الجمهور عيبا. فلقد اعتبر "**ابن طباطبا** " قول المثقب العبدي على لسان ناقته التي أتعبها كثرة الترحال :

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 153.

(2) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت 255هـ)، البيان و التبيين، وضع حواشيه موفق شهاب الدين، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، الصفحة 85.

أكل الدهر حل و ارتحـــــال ☆ **أ ما يبقى علي و لا يقينـــــى**

تقول و قد درأت لها وضيني ☆ **أ هذا دينه أبدا و دينـــــــي**

غلوا، و الغلو في نظرهم- هو تجاوز الحد الذي يعتبره العقل صحيحا و مقبولا

وتجاوز ما اتفق عليه الناس، و سارت عليه أعرافهم[1]، فلو قيل هذين البيتين في العصر الحاضر لغير **ابن طباطبا** نظرته و قال بأن الناقة معادل موضوعي لآلام الشاعر و متاعبه، فهي صوته الذي بح من كثرة الرحيل و الارتحال.

بقيت هذه النظرة السائدة حتى عند النقاد المتأخرين، **فحازم القرطاجني-** الذي تمثل ثقافة اليونان- يربط عملية إنتاج المعاني عن طريق الخيال بإمكانات الجمهور الإدراكية ، إذ قسم المعاني إلى أربعة أنواع :

1- ما يعرفه الجمهور و يتأثر له.

2- ما يعرفه الجمهور و لا يتأثر له.

3- ما لا يعرفه الجمهور و يتأثر له إذا عرفه.

4- ما لا يعرفه الجمهور و لا يتأثر له إذا عرفه[2].

يفضل **حازم القرطاجني**، المعاني (1) و (3)، أي ما يعرفه الجمهور و يتأثر له، و ما لا يعرفه الجمهور و لا يتأثر له إذا عرفه، فالتأثير في السامع هو الذي حدد مقبولية المعنى.

كما يتضح ذلك جليا في مفهوم **"التخييل"** عند القرطاجني فهو« أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله

(1) ينظر : عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2001، الصفحة 18.

(2) أبي الحسن حازم القرطاجني(ت 684هـ)، منهاج البلغاءو سراج الأدباء، تحقيق : أحمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، الصفحة 21.

صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها، أو تصور الشيء... انفعالا من غير رؤية من الانبساط و الانقباض »[1] .

فالتخييل- إذن- فعل تأثيري يقود إلى الفرح أو الحزن بواسطة اللفظ أو المعنى أو الأسلوب، و لكي يكون التأثير يجب أن تكون الوسائل واضحة و مفهومة، فكل تطلع لبناء علاقات جديدة يعد إغراقا لا فائدة ترجى من ورائه، فإذا أردت المدح بالجود استعرت البحر، و إذا أردت القوة و الشجاعة عمدت إلى التشبيه بالأسد، فهذه المعاني المبتذلة ظلت في نظر النقاد القدماء الإطار الذي لا يجب تجاوزه و إلا فقد خالف العرف الإبداعي، فلم يفكروا لحظة في أن للخيال قدرة على احتراق الأعراف، ولجاوز الحاجة الجمهور إلى، مثيرها، وبناء معان غير واردة عنده.

تأتي اللحظة التي يقدر للحساسية الجمالية أن تنزاح عن مكانها، بل و تصدم في إمكانية لحاقها بمعاني النص، يحدث هذا مع القصيدة المعاصرة- ومع أدونيس تحديدا- إذ « احتك.. التجريب بشتى جوانب البناء الشعري و عناصره، مما أدى بدوره إلى اتساع الهوة بين القارئ و هذه القصيدة من ناحية، و أبعدها عن الشعرية المتوارثة من ناحية أخرى »[2] .

جاءت الرومانسية و الرمزية بنظرية للخيال« تنعدم خلالها الحدود بين الفكر و الشعر، بين العقلي و المحسوس »[3] ، ساهمت بشكل كبير في توسيع إطار الممارسة النصية الحداثية، رفعت الخيال إلى الذروة بوصفه أداة الإبداع و محول التجربة إلى قصيدة تقفز من عالم الوجود القابل للفهم و إعادة الصياغة.

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 89.

(2) د/ مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجريب و المغامرة، قراءة في النص، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988، الصفحة 9.

(3) د/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاتها، الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 2001، الصفحة 120.

قدر للخيال الشعري في ظل أدونيس- و في ديوان أغاني مهيار الدمشقي- أن يجعل الغموض حتى التغريب، خاصّة شعرية أولية، فعمد إلى الاستعارة و التشبيه.

1- 3- 1- التشـــــبيــــه :

يقول **الســكـّــاكـــي** في تعريف التشبيه :« ... التشبيه مستدع طرفين مشبها و مشبها به و اشتراكا بينهما من وجه و افتراقا من آخر(...) و إلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعيين يأبى التعدد فيبطل التشبيه(...) كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف »[1]

بمعنى أن التشبيه يقتضي أمرين :

1- الاشتراك بين المشبه و المشبه به في وجه أو وجوه.

2- الاختلاف بينهما في وجه أو وجوه.

يعرفه- كذلك- **ابن رشيق القيرواني** بقوله : «... التشبيه صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كليه لكان إياه ... فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر، لأنّ الجواهر هي الأصل كلها ا واحدة اختلفت أنواعها أو اتفقت »[2] .

نخلص من هذا التعريف إلى أن التشبيه يجب أن يتأسس على الشرطين التاليين :

1- وجود سمة واحدة على الأقل مميزة بين طرفي التشبيه .

(1)أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي(ت 626 هـ)، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي و أولاده، مصر، الطبعة الأولى، 1937، الصفحة 157- 158.

(2) أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390- 456 هـ)، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد بن عبد الحميد، الجزء الأول، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981، الصفحة 286.

2- يقع التشبيه على الأعراض لا الجواهر.

و التشبيه فن من فنون النظم، غرضه- في التصور القديم- التفهيم و التقريــر،
و إخراج المعنى من صورته المعقولة إلى صورة مشابهة أو محسوسة، فخصوصية المبدع تتجلى في قدرته على استثمار مبدأ المشابهة إلى أبعد الحدود، بواسطة التكثيف و الربط القصدي بين المتباعدات، ف « أداة التشبيه و وجه الشبه الظاهران يعتبران كمظهر من مظاهر الصفاقة الفنية »[1] .

في التجربة الشعرية الأدونيسية، غدت التشبيهات تقوم على تراسل الــدلالات، و أصبح وجه الشبه مائعا متعددا، يخضع بالدرجة الأولى للحرية للنقدية، يقول أدونيس في **"مزمور"** الأول :
يقبل أعزل كالغابة و كالغيم لا يرد[2]

يفرز **التحليل بالمقومات** التالية :

يقبل	**أعزل**	**الغابة**	**الغيم**
فعل	إنسان	مكان طبيعي	حالة جوية
ماض	صفة	كثافة و حجب	كثافة و حجب
محموله إنسان	لا سلاح معه	رمز عطاء وخير	رمز عطاء ونماء
حركة إلى الأمام	مفرد	ثابتة	متحرك
إرادة وتصميم		مصدر عيش	مصدر عيش

(1) ايليا الحاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي،نشر و توزيع دار الثقافة،بيروت، 1980، الصفحة : 115.

(2) أدونيس،أغاني مهيار ا لدمشقي،الصفحة :11.

نخلص من التحليل بالمقومات الآتي :

1- بين العنصرين (المشبهين بهما) علاقة تشاكل، يختلفان إلا في مقوم واحد (الثبات/ الحركة).

2- بين المشبه و المشبهين بهما علاقة تباين (allotopie)، و هذا ما يدعونا أن نبحث عن قواسم رمزية مشتركة و تعليل الصورة.

لعل اختيار أدونيس لطرفين متعالقين (الغابة/ الغيم) من وجوه عدّة، بل في وجه و الإنسان دون سلاح، أساس (العطاء/النماء) له دلالته، ففارس الكلمات الغريبة يقبل على العالم و الإنسان دون سلاح، مفرد لا صديق له و لا مآزر، يعلن البعث، يتخطى الحواجز القديمة و يخلق نوعه بدءا من ذاته، فهو كالمطر و الغابة في العطاء.

2-3-1- التعـــــالـــق الاستعاري : mètaphore filèe

تعود نظرية الاستعارة إلى **أرسطو** حيث كان يقول عنها « إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات »[1]، و لقيت اهتماما في عهد الشراح الإسكندريين، و شكلت قسما هاما من البحوث البلاغية القديمة في أوروبا[2].

ترجم الفلاسفة العرب كتاب **" فن الشعــر"** لأر سطو، و انتقلت هذه الآلية البلاغية من البلاغة الأوروبية إلى البلاغة العربية عن طريق الترجمات العربيـــــة لـــ" فن الشعر".

(1) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، الصفحة 56.

(2) ينظر : د/ فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية و التطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، الصفحة 379.

يعرفها **الإمام عبد القاهر الجرجاني** بقوله : « **...** اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص

به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية »[*][1].

تراجع الجرجاني عن مفهومه **"النقل"** في الاستعارة، بعد أن لاحظ خلط اللغويين في استعمال الاستعارة استعمالا عاما يتسع لكل صور النقل. إذ انتبه في النصف الثاني من كتابه**" دلائل الإعجاز"** لقصور النقل و عدم كفايته في تفسير كل صور الانزياح، قال :« واعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ النقل في الاستعارة، فمن ذلك قولهم إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل »[2].

فهناك أمثلة لا يتصور فيها النقل مثل" اليد" في قول" لبيد" :

و غداة ريح قد كشفت وقرة ⁂ إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

فاليد استعارة لكنها لا تفيد معنى نقل شيء إلى شيء، فتحول الجرجاني بمفهوم**"الإدعاء"**فقال إن الاستعارة« إدعاء معنى الاسم،لا نقل الاسم عن الشيء»[3].

و هذا يعني أنك لا تطلق معنى لفظ آخر إلا عندما تداخله في جنسه.

أما **الخطيب القزويني؛** فرغم أنه كان متأخرا عن عبد القاهر، و كان كتابه"الإيضاح" شرحا لأقوال عبد القاهر الجرجاني و السكاكي، إلاّ أنه احتفظ بالمفهوم الأول للاستعارة**(النـقــــل)**، ربما لأنه لم ينتبه لتراجع عبد القاهر أو اقتناعا منه بصحة

(*) العارية ضرب من المعاملة و هي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء، و لا يقع ذلك إلا من شخصيات بينهما سبب معرفة ، ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا.

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني(471 هـ) ، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1999، الصفحة29.

(2) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، الصفحة 327.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 328.

وصواب، يقول :« الاستعارة و هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له، وقد تقيد بالتحقيقية لتحقق معناها حسا أو عقلا، أي التي تتناول أمرا معلوما يمكن أن

ينص عليه و يشار إليه إشارة – حسية أو عقلية، فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه »[1]

لكن ما يدعو للملاحظة هو أن النّقاد العرب القدامى كانوا يفضلون التشبيه أكثر من الاستعارة، حيث ارتبط التشبيه بقيم مثل الشرف(التشبيه أشرف كلام العرب) و الفطنة و البراعة و الأريحية و الحسن[2].

يفسر الباحث المغربي**" عبد الإله سليم"** هذا الاهتمام، بسيطرة فكرة الفهم و الإفهام على تصورات القدماء، و تخوفهم المفرط من الغلو، و رفضهم لكل نظم يخرق الأعراف و المواضعات، أمورا جعلتم يملون إلى التشبيه أكثر من ميلهم إلى الاستعارة، باعتبار التشبيه يحافظ على استقلالية الطرفين، وتلعب فيه أداة التشبيه دورا حاسما، بينما الاستعارة تداخل ؤ تفاعل مطلقان[3] .

أما الباحث **محمد خطابي** فيميل لتبرير **د/ جـــابر عصفور** في كتابه**" الصورة الفنية عند العـــرب"** إذ يحفظ التشبيه الحدود بين الأشياء بحكم الأداة و يلغي اختلاط المعالم، و يتجلى ذلك في استحواذ (ابن المعتز) على إعجاب البلاغيين مقارنة بـــ(أبي تمام) الذي أسرف في استعمال الاستعارة[2].

هذه النظرة التي تقدس النموذج خلفت آثارها السلبية على الذخيرة الأدبية للقارئ العربي، لأن الرتابة في الإنتاج حتما ستولد رتابة في فعل القراءة، بحيث يخزن القراء صورا و توليفات شعرية محدودة جاهزة دائما لمواجهة الخطابات... لكن تحدث الصدمة عندما يواجه هذا القارئ توليفات و صور تخل بمبدأ المشابهة فتنشأ فراغات تحتاج الملأ .. و هكذا تتوتر علاقة القارئ بالنص، و تصبح بينهما

---

(1) الشيخ العلامة الخطيب القزويني(739هـ)، الايضاح في علوم البلاغة، الصفحة 215.

(2) ينظر : عبد الإله سليم، المشابهة في اللغة العربية، الصفحة 119.

استفزازية إلى أقصى درجة.

حدث هذا مع النص الحداثي، الذي قام بنفي و اختراق الصور المتجذرة في ذهن الذائقة العربية، و الذي بات دعاته يرددون : « طبيعي أن تقديم صورة جديدة عن الأشياء ليس أمرا سهلا، فهو يقتضي اختراقا للصور و الأفكار القديمة و ما راكمته من دلالات بحيث يبدو كأنه نفي لها(...) أو كأنه تهديم للتراث، و الحق أن هذا التهديم ليس إلا تهديما للصور المستقرة المستنفذة عن التراث »[1] .

لا يقصد أدونيس هنا بفكرة هدم التراث، التقويض، و القطيعة مع التهديم، بل يبرهن أن الكليات الذي لا يتسع للهدم لن يتسع للبناء، و اللغة فيه بمثابة البحر، البحر الذي لا يتهدم و إنما تتهدم تياراته و أمواجه.. و بدون فعل الهدم لا يكون بحرا.. هكذا التراث.

يتأسس نص أدونيس " **أغاني مهيار الدمشقي**" على الاستعارة، باعتبار الشعـــــــر - حسب تعبير جون كوين- " **استعارة كبيرة**"[2] ، أو "**استعارة ضخمة**" حسب **إليوت (T.S ELIOT) .**

فالاستعارة في الواقع يشكل الخاصية الأساسة للغة الشعرية، فعندما قابل **كلوديل (CLAUDEL)** بين الشعر و النثر، قال : « بأن الأول منهما" **منطق الاستعارة**" و الثاني " **منطق القياس**" »[3] .

يشاركه الباحث الألسني" **رومان جاكوبسون**" الرأي إذ يقول : « .. إن الاستعارة(*) هي المهيمنة في الشعر، في حين يهيمن المجاز المرسل في النثر، فالاستعارة هي برهان جلي على نبوغ الشاعر »[4] .

---

(1) أدونيس، النظام والكلام ، الصفحة 37.

(2) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، د/ أحمد درويش، الصفحة 246.

(3)المرجع نفسه، الصفحة 136.

(*) يعرفها رومان جاكوبسون بأنها " إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللفظي".

(4) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، الصفحة 56.

ينتقل أدونيس من عالم الحقيقة إلى عالم التجاوزات، ينتهك على إثرها المواضعات اللغوية و المفهومية، يقدم نماذج معقدة تتجاوز فيها الصورة إطار الجملة

الأساسية و الجمل التابعة لها، تنبسط على كامل القصيدة، بل على كامل الديوان، يقول أدونيس في" **مزمور**" الأول :

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا و يستعير حذاء الليل[1]...

نقدم **التعالق الاستعاري**[*] كالتالي :

يـــرسم	قــفا	النهـــار
يــصنع	من قدميه	نـهـــارا
يستعير	حذاء	الليــــل

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 11.

(*) أول من تعرض للتعالق الاستعاري هو " **ميخائيل ريفاتير**"

الخانة الأولى : هي أفعال مضارعة تحيل إلى الخلق و الإبداع :

صنع ← صنعه و يصنعه صنعا، فهو مصنوع و صنع عمله لقوله تعالى(و ترى الجبال تحسبها جامدة و هي تمر مر السحاب)[1]، دليل على الصنعة وامرأة صناع اليد أي حاذقة ماهرة بعمل اليدين[2] ← فعل الخلق

استعار ← طلب العارية[3] ← فعل الخلق

رسم ← الرسم : الأثر، و رسم الغيث الدار، عفاها وأبقى فيها أثرا، و رسم على كذا و رشم إذا كتب[4] ← فعل الخلق

حقل الفن و الإبداع

أما **الخانة الثانية :** هي أسماء تخيل إلى كل، الإنسان

و **الخانة الثالثة :** هي محدد لفعل الخلق الإنساني أي الزمان.

نلاحظ- إذن- إن تباعد الحقول الثلاثة : الفن/ الإنسان/ الزمان، وهذا ما يسميه **H.ADANK"بالاستعارات العاطفية"**، إذ تمثل الاستعارات العاطفية أقصى حد من عدم الملائمة، و تتناسب فيه تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أي مع اتساع المسافة التي تفصل المعنى الحقيقي عن المعنى المجازي[5].

---

(1) النمل، الآية 88.

(2) أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن، مادة (صنع)، دار صادر، بيروت، (بدون تاريخ)، الصفحة 208- 209.

(3) المرجع نفسه، مادة (عور)، المجلد الرابع، الصفحة 618.

(4) المرجع نفسه، المجلد الثاني عشر، الصفحة 241.

(5) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 152- 153.

فإذا كان التعالق الاستعاري لا يتعلق بالمرجع الواقعي و لا بالكون المعياري للعوالم الممكنة(...) فإن له علاقة بتجربتنا الداخلية الخاصة بالعالم، و له أيضا علاقة بسيرورة انفعالاتنا[1].

إذ يركز أدونيس على فعل الخلق الإنساني باعتبار « رؤيته للإنسان كقيمة تتمحور حول فاعليته الإنتاجية، أو قدرته على الفعل الخلاق الذي ينقله من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق »[2].

فهو في ثنايا الديوان يؤكد على فكرة موت الله، ليس من باب إنكار وجود الله، بل ليؤكد فاعلية الإنسان في في بناء وجوده، ليصبح الإنسان سيد ذاته و سيد العالم.

هناك استعارات تتفاعل عموديا، لا أفقيا، يقول أدونيس في **" مزمور"** الأول :

إنه الريح لا ترجع القهقري و الماء لا يعود إلى منبعه

(...)

... و له قامة الريح[3]

نعيد ترتيب السطرين كالتالي :

إنه	الريح	لا ترجع القهقري
إنه	الماء	لا يعود إلى منبعه
له (قامة)	الريح	

---

(1) ينظر : إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، الصفحة 158.

(2) أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس " الكتاب 1" ، دار الكتاب، بيروت، الطبعة الأولى، 1997، الصفحة 61.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 12.

يتم حذف الرابط المقالي(**كـ**) مما يجعل" فارس الكلمات الغريبة" ، يتوحد مع عناصر الطبيعة (الماء/ الريح)، و كلا العنصرين لهما سلطتهما في النص، فهما دالان على :

1- عدم التراجع.

2- الخصب و التخصيب/ الهلاك.

ففارس الكلمات الغريبة يصبح عن طريق التوحد بالريح، مغيرا، نبي لا يتراجع عن محتوى رسالته مهما صادف من الأهوال، ذلك أن الريح « رمز مشحون بدلالات العصف، و الصعود و السرعة، و التقدم الأمامي، و الانفلات من قوانين الحد والسيطرة »[1] .

يتم تصعيد الحركة أكثر عندما يتوحد بعنصر(الماء)، فالماء عنصر حيوي يغير وجه الأرض، ليعيد تشكيلها و رسمها من جديد، فهو إغذن مرادف للتغيير، مرادف للثورة.

حضور أدونيس النوعي إزاء الطبيعة بمكوناتها يجسد « فعل التجدد و الخلق الذاتي الذي تمر به الطبيعة بوصفها كلا لا يتجزأ »[2] ، هذه الرؤية للطبيعة من منظور الصيرورة تمكن أدونيس « من تجاوز الحدس الحسي- المكاني، و الحدس الصوفي، إلى الحدس فوق العقلي بما هو وعي الفكر لذاته »[3] .

---

(1) أسيمة درويش، تحرير المعنى، الصفحة 63.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 73.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 73.

2-النمط التجـــــــــــاوزي :

2-1-1- الإنزيـــــــاح التــــــــركيبي(التقديم و التأخير)

2-1-2- الإنزيـــــــاح المــــــعنـــوي :

2-1-2-1- الصورة الشعرية و تداعيات الرمز و الأسطورة.

2-1-2-2- القناع.

2- النمط التجاوزي:

كانت اللغة شيئا معطا كالعالم تماما، العالم الذي أقيم بعيدا عن إرادة الإنسان و مشيئته، و كان كل شيء مرتبطا بكلمة واحدة لا بديل لها، و هي وحدها تشير إليه و تعين هويته، كما كانت الأفكار تقيم في الكلمات كما الأرواح في الأجساد، و كانت حينئذ وظيفة الشاعر الغنائي أن يجد ذلك الشكل الذي يجسد الواقع فيه[1] ، هذا الشكل هو ما يطلق عليه **الأســــــلــــوب.**

والأسلوب مفهوم قديم يرقى إلى بدايات التفكير الأدبي في أوروبا، و يظهر أكثر ارتباطا بالبلاغة منه بفن الشعر(..) باعتباره جزءا من صنعة الإقناع لذلك يجري نقاشه عموما تحت موضوع الخطابة[2] .

كان التفريق بين الموضوع و الطريقة و بين ما يقال و طريقة القول من القضايا الأساسة في البلاغة الغربية القديمة و النقد الغربي، لذلك قالوا : « اللغة هي ثوب الفكرة و الأسلوب هو فصال الثوب و طرازه الخاص »[3] ، فسعادة الشاعر الأولى هي إيجاد الفكرة، و السعادة الثانية هي تنويع تلك الفكرة بالكلمات المناسبة.

أما في التفكير العربي القديم، نجد **الإمام عبد القاهر الجرجاني** الذي عني بالأسلوب باعتباره أهم من الوزن و القافية إغفالا متعمدا في صدد حديثه عن **النظم،** فالصورة الصوتية تحكمها في العمق أبنية أخرى صرفية و نحوية، و الشاعر لم يخترع الكلمات، و لم يخترع النظام النحوي، و لكنه اخترع **" النظم".**

---

(1) ينظر : pierre guiraud , la stylistique , que sais- je presse universitaire de france , paris, huitième édition , 1975, page 24 - 25.

(2) ينظر كراهم هاف، الأسلوب و الأسلوبية، كاظم سعد، مجلة آفاق، دار آفاق عربية، العدد الأول، بغداد، كانون الثاني، 1985، الصفحة 19.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 20.

والنظم هو- تحديدا- « ... أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله، و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها »[1].

فالنظم صنعة يستعان عليها بالفكرة، و تحصل هذه الصنعة بترتيب الألفاظ، بحكم أنها خدم للمعاني و تابعة لها و خاضعة لمعاني النحو التي لا تخرج عن المقاييس اللغوية المعمول لها في الكلام الجاري على سمة كلام العرب[2].

فالجرجاني و غيره من النقاد و البلاغيين الكلاسيكيين يرون جودة الأسلوب في عدم الخروج عن المقاييس اللغوية المعروفة لدى الذائقة، فالشاعر الكلاسيكي لا يكاد يقارب الأشياء، يعكس فكرا و واقعا مكررا، يعيش في عالم من القيم الكونية الدائمة، حيث كل شيء قد قيل، يعيش ضمن نظام عقلي و أخلاقي و جمالي ثابت.

يحدث أن تنقطع اللغة عن أن تكون واقعا مطلقا لتصير خلقا لتجربة متجددة، فكل نظرة تعيد إبداع العالم تعيد في كل مرة إبداع اللغة، حينئذ تفقد البلاغة مبرر وجودها، ليتأسس علم آخر جدير بدراسة الأسلوب الذي قرر أن يخالف العرف اللغوي و يخترق المواضعات و يخلق ظاهرة أسلوبية فريدة هي**" الإنزياح"** ، علم في استطاعته تبرير درجة الإختراق هو **" الأسلوبية".**

على صعيد- هذا التبدل- يتأسس مفهوم جديد للأسلوب، إذ لم يعد الأسلوب «طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة »[3]،بل أصبح- حقيقة-« مجاوزة فردية»[4]هو خاصة المبدع و فرادته، وهو« لسان مستقل بذاته، هو جذور أساطيــر المؤلف

---

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، الصفحة 101.

(2) صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2001،الصفحة 134.

(3) بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، د/ منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (بدون تاريخ) ، الصفحة 6.

(4) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، د/ أحمد درويش، الصفحة 36.

الذاتية و أسراره »[1]، و هو« استعارة أي معادلة ما بين البنية الأدبية و البنية اللحمية للكاتب »[2] ، يجد فيه الشاعر ألفة التاريخ و ألفة ماضيه الشخصي.

ففردية الشاعر و فرادته ممكنتان عندما يستهدف اكتشاف الألفاظ و المبنى المطلق الذي يجب أن تتخذه هذه القصيدة ذاتها. فهو يقسو على الشيء لا لإزالته، بل لتمجيده، ينزل بها الأذى ليعززها و يقويها و يمتحن قدرتها الفائقة على التعبير[3].

والشاعر الحديث- بهذا المفهوم- لا يريد أن ينكر اللغة، و لكنه إنما يعني التحول بها إلى مستوى يحقق ذاتيته، و يطبع على تاريخ اللغة ختمه، و يفرده بدور يبدو فيه وجوده معلما شاهقا في تيار الزمن.

فهذا التفرد يحقق وظيفة لسانية تسمى **" الوظيفة الشعرية".**

تقتضي عملية تلقي القصيدة **(الرسالة)** – حسب رومان جاكبسون- العناصر الموضحة في الخطاطة السفلى حيث يحقق كل عنصر وظيفة، تكون إثرها الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة و المسيطرة.

---

(1) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، الصفحة 16.

(2) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، محمد برادة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، الصفحة 35.

(3) ينظر : يوسف الخال، مفهوم القصيدة ، مجلة شعر، السنة السابعة، العدد السابع و العشرون، دار مجلة شعر، بيروت، صيف 1963، الصفحة 83.

	سيـــــــاق	
	(مرجعية)	
مـــرسل	رســـالة	مرســـل إليه
(انفعالية)	(شعرية)	(إفهامية)
	اتصال	
	(انتباهية)	
	سنن	
	(ميتا لسانية)	

تلعب الوظيفة الشعرية دورا هاما رئيسا في بنينة الخطاب، إذ تركز على الدلائل اللفظية في ذاتها باعتبارها وحدة بين الدال و المدلول، فالشعرية « تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالتها و شكلها الخارجي و الداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص و قيمتها »[1] .

أما عند تودوروف فهي « حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة »[2] ، هي عنصر فريد لا يمكن اختزاله، بل ينبغي تعريته و الكشف عن استقلاله.

---

(1)رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، الصفحة 19.

(2)تزيفطان طودوروف، الشعرية، شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، الصفحة 23.

2-1- الإنزيـــــــــــــاح(*) : الإنحــــراف " L ECART "

يعرفه **J. DUBOIS** بأنه « عدول عن السنن الذي ينتظم وفقه الإستعمال الفعلي للغة، إذ يرتبط بموقف المتكلم و ما يقتضيه هذا الموقف من إشارة جمالية، و بذلك أمسى سمة أسلوبية »[1]، و **ميشال ريفاتير** يعرفه بأنه « لحن مبرر »[2] .

أما **موكارفسكي** فيعرف اللغة الشعرية **languge poetique** مقابل اللغة المعيارية **language standard** بسمتها التحريفية[3] ، « فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية، و عن قدرة إبداعية و منفردة »[4] .

فاللغة الشعرية خلاقة ما دامت :

1- تخلق تعبيرات جديدة(و ليس فونيمات جديدة).

2- تخلق مضامين جديدة (وليس مكونات جديدة).

(*) تتعدد مصطلحات الإنزياح باختلاف الباحثين : الإنزياح l écart و التجاوز (l abus) لفاليري، الإنحراف **la déviation** لسبيتزر، الاختلال **la distorsion** لويلك و وارين، الإطاحة **la subversion** لباتيار، المخالفة **l infraction** لتيري ، الشناعة **la scandale** لبارت، الانتهاك **le viol** لكوهن، خرق السنن **le violation des normes** و اللحن **l incorrection** لتودوروف، العصيان **la transgression** لأراجون، التحريف **l altération** لجماعة **mu** ، الكسر، الفضيحة، ... الشذوذ، الجنون...

(1) jean dubois, mathè giacomo et des autre linguistes, dictionnaire de linguistique, librairie larousse , France, première èdition, 1973, page 172.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري

و السردي، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة و النشرو التوزيع، الجزائر، 1997، الصفحة 183.

(3) ينظر : يان موكارفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ألفت كمال الروبي، فصول(مجلة النقد الأدبي) ، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، الصفحة 40.

(4) خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، د/ حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992، الصفحة 29.

3 - تخلق ارتباطات جديدة بين التعبير و المضمون[1] .

إن الانزياح يعدم الوظيفة المرجعية للدوال في الخطاب، و يحدث في المتلقي خيبة انتظار، وقد عبر ريفاتير عن ذلك بالمفاجأة و سن لها قانونين :

1 - يتمثل **القانون الأول** في أن المفاجأة كلما كانت غير منتظرة كلما كان وقعها أكثر في المتلقي.

2 - أما **القانون الثاني** فيتمثل في تكرار الخاصية الأسلوبية مفقد شحنها التأثيرية في المتلقي[2].

2-1-1- الإنزياح التركيبي : (التقديم و التأخير)

درست ظاهرة الإنزياح التركيبي في التراث العربي القديم على منحيين :

الأول : و اصطلح عليه **" الترتيب"** أو **" الرتبة"** كما يعبر النحاة، و **الثاني** دراسة البلاغيين في علم المعاني تحت عنوان **" التقديم و التأخير".**

والمقصود بالرتبة – لدى النحاة- الموضع الأصلي للعنصر النحوي فيقال إن المفعول مثلا رتبته التأخر عن الفاعل، و الخبر رتبته التأخر عن المبتدأ، و الفاعل رتبته التأخر عن فعله و هكذا[3].

أما التقديم و التأخير فهو« تكنيك لغوي ارتبط بالشعر منذ نشأته و اهتم بتتبعه النقاد »[4] و البلاغيين، إذ عقد **عبد القاهر الجرجاني** (ت سنة 471هـ) باب **" التقديم و التأخير"** في كتابه **" دلائل الإعجاز"** يبين أثره و وقعه في الشعر يقول :

« هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 72.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، الصفحة 208.

(3) ينظر : د/ عبد اللطيف حماسة، في بناء الجملة العربية، الصفحة 124.

(4) د/ مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الصفحة 207.

لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ إلى مكان »[1] .

يمنح الإنزياح اللغة إحساسا و وعيا مقصودا لذاتها، فتفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها، تعلن عن نفسها بشكل سافر، مما يحقق شعرية عالية للغة، يقول في قصيدته القصيرة " ملك مهيار" :

ملك مهيار

ملك و الحلم له قصر و حدائق نار

صوت مات،

ملك مهيار [2]

في هذا المثال يتم كسر النموذج المعياري للغة (المبتدأ ثم الخبر)، إذ يتم تقديم الخبر (ملك) على المبتدأ (مهيار) لتخصيص المسند بالمسند غليه، و لفت الانتباه و الاهتمام بأن مهيار قد أصبح ملكا يهاب، أصبح سيدا غير مسود، لقد تحرر من سيطرة الآلهة و التقاليد السائدة التي كانت تكبله، صار بإمكانه أن يقرر أشياء كثيرة.

يستمر أدونيس في خرق الأنظمة المعيارية، يفكك الروابط التي تشد أوصال التركيب، إذ يعمل على تأخير الفعل و الفاعل و تقديم ظروف المكان و الجار و المجرور ... يقول في قصيدة قصيرة بعنوان **" بين الصدى و النداء"** :

بين الصدى و النداء يختبئ

تحت صقيع الحروف يختبئ

في لهفة التائهين يختبئ

في الموج بين الأصداف يختبئ[3]

---

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، الصفحة 118.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 14.

(3)المصدر نفسه، الصفحة 25.

يأتي عنوان القصيدة دالا على مكان، و يحذف متعلقه، حتى يظهر عنوان القصيدة مبهما غامضا بالاستغناء عن علاقته بالقصائد التي سبقته أو التي تليه، يركز أدونيس على مكان " الاختباء" لذلك أعطاه الصدارة، فرفض مهيار للعادات الشعرية السائدة جعله يفر إلى أكثر الأماكن سحرية و صراحة و وجعا، كما أنه يريد من خلال تأخيره للفعل و فاعله المضمر أن يخلق نوعا من التوازي بين أسطر القصيدة.

يحتد استعمال أدونيس تقنية التقديم و التأخير، حتى يصل لتأخير ذكر المخاطب بعد ثلاثة أسطر متتالية، غايته في ذلك " التشويق" و استدعاء السماع، يقول في " صلاة" :

صليت أن تظل في الرماد

صليت ألا تلمح النهار أو تفيق.

لم نختبر ليلك، لم نبحر مع السواد؛

صليت يا فنيق(1)

3-1-2- الإنزيــــاح المعنــوي :

نعترف في هذا المستوى من الدراسة أن الصورة هي لون من المجاوزة (**écart**) أو الانحراف **deviation** أو كما يسميها النحو التحويلي **agrammaticalitè** (غير قاعدي) .

2 - 1 - 2 –1- الصورة الشعرية و تداعيات الرمز و الأسطورة :

كان خروج أدونيس – و غيره من الشعراء الرواد – على البنية التعبيرية السائدة في الشعر العربي، تحولا هاما، ليس على الصعيد التكلي للقصيدة، وإنما هو تحول مس الظواهر السلبية التي أرقت القصيدة العربية كالتقريرية، والوضوح . . . و هلم جرا.

تجلى هذا التحول في استعمال لغة الرموز و الإشارة بديلا،« فالرمز هو،قبل

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 95.

كل شيء، معنى فني و إيحاء – إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة للقصيدة أو هـــــو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة – إنه البرق الذي يتيح للوعـــي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، و اندفاع صـــوب الجوهر »[1]

والصورة الشعرية حسبما يعرفها إزرا باوند « تلك التي تقدم تركيبة عقلـــية و عاطفية في لحظة من الزمن » [2] ، كما لا يبتعد - تنذال – عن هذا التعريف إذا يقول عنها أنها « تجسيم لفظي للفكر الشعور » [3] فالشعور لا يضاف إلى الصور
الحسية، وإنما هو الصورة نفسها، فهي تحديدا، الشعور المستقر في الذاكرة . [4]

والصورة معطى مركب معقد من عناصر كثيرة : الخيال/ الفكر/ اللغة/ الموسيقى، مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها و خصائص بنيتها لم تحدد تحدد على نحو واضح[5] ، وهي وليدة الخيال الخلاق، تمارس سلطتها على القارئ.

فالصورة تختلف تمام الاختلاف عن التشبيه، عكس ما أشارت له بعض الدراسات العربية البلاغية الحديثة، فالتشبيه« يجمع بين طرفين محسوسين- إنه يبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء- فهو لذلك ابتعاد عن العالم »[6] ، أما الصـــــــورة « فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء، و هي إذ تتيـــح

---

(1) أدونيس ، زمن الشعر، الصفحة :160

(2) نقلا عن: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991 الصفحة 253.

(3) د/ محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1978، الصفحة 141.

(4) ينظر : عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، الصفحة 153 .

(5) ينظر : إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الصفحة 254 .

(6) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 154.

الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه »[1] ، كذلك تنطلق الصورة« من الوجود الخارجي لكنها تخلخل استقراره و تحركه في اتجاه أعمق و أغنى »[2]، على عكس التشبيه الذي يجهد نفسه ليتطابق مع العالم.

راحت الصورة في الشغر الحداثي تبني لنفسها كيانا مضادا، إذ اتجهت إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، و انشغلت ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، فاستغلت الرموز و الوثنية بتداعياتها، و صارت الأسطورة العلامة الواضحة على جبين شعر روادها، هذا، بدل الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية.

والصورة- في هذا الشعر- ليست شيئا يضاف لا معنى، بل هي تمثل جوهره، فهي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم و التي ظلت أسيرة في يد النثر[3].

ما دامت التجربة الشعرية الأدونيسية مطبوعة على التوجه و الانجذاب نحو الحركة و التحول و التجدد، و ما دام الشعر- كما رآه **باشلار**- هو« الوصف الصادق للظاهرة الكونية »[4]، و كما قال هيدجر : « إن العالم الشعري هو العالم الإنساني، والشعر هو الخطاب الذي يصف حقيقته »[5] ، فالمعنى الأنثروبولوجي للعالم الذي يعيشه الإنسان ينكشف عنه النقاب داخل الصورة و من خلالها، لذلك اختار أدونيس موضوعاته(**تيماته** جمع **THEME**) من الواقع الخارجي(عناصر الكون)، فـ« الكلمات الكونية، و الصور الكونية تنسج روابط من الإنسان إلى العالم،

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 154.

(2) أدونيس، كلام البدايات، الصفحة 76.

(3) ينظر : جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، د/ أحمد درويش، الصفحة 69.

(4) المرجع نفسه، الصفحة 406.

(5) المرجع نفسه، الصفحة 406.

هذيان خفيف ينقل حالم التأملات الكونية من تعابير إنسانية إلى تعابير شيئية فتـعـزز النغمتان الإنسانية و الكونية »[1] .

فهو إذن يلبي متطلباته على الصعيد الفني من جهة، و يلبي من جهة أخرى النداءات الصاعدة من الحياة الداخلية للشاعر.

أ- <u>الرمـــــــز/ الهواء</u> :

إن حضور عنصر (الهواء) بمختلف أشكاله (الريح – الغبار...) بجميع دلالاته الإيحائية و السلبية – النادرة – في الصورة الشعرية، يأتي محملا بأعباء الشاعر (صوت مهيار) اتجاه الكون، و العالم الشعري و غير الشعري، فهو دائما يذكر مسؤولية إزاء العالم الذي يحب يتنكر له، لا لنسيانه بل ليعيد صياغته من جديد، يقول أدونيس في " مزمور " الأول :

إنه الريح لا ترجع القهقري و الماء لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءا من نفسه – لا أسلاف له و في خطواته

جذوره.

يمشي في الهاوية و له قامة الريح[2].

يتوحد بالريح، فتحرر دلالة " الريح" المعجمية، و تطلق دلالاتها السيميولوجية سابحة في فضاء النص، باعتبار الرمز" **symbole**" دليل يحيل على الموضوع[3] فالريح رمز لفعل التخطي و التجاوز و التغيير، تغيير أرض الشعر و الإبداع و الفكر.

تتلبس- إذن- الريح بتداعيات الموروث الديني، ليمنح الرمز القدرة على التعبير عن دلالات التغيير/ الثورة... إذ يلجأ أدونيس للحكايات وردت في كتب دينية

---

(1) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، الصفحة 163.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 12.

(3) د/ حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987، الصفحة 56.

أخرى كالتوراة و الإنجيل، فيستحضر حكاية **" إرم ذات العماد"** الدينية التي أرخ لها القرآن في سورة الفجر{ ألم تر كيف فعل ربك بعاد ¤ إرم ذات العماد ¤ التي لم يخلق مثلها في البلاد ¤}[1].

كانت مدينة "عاد" آية في العمران ثم أطبق عليه الله بصاعقة حجبت صورتها نتيجة كفر أهلها، و عدم تصديقهم لنبي الله هود، فهذه الريح التي عصفت بالتصورات و العقائد الباطلة لأهل هود، ستعصف- حتما- بقوم مهيار و ذويه.

ينصب أدونيس نفسه ملك التغيير، ملكا للريح، يقول في " ملك الرياح" :

ها أنا أشرع النجوم و أرسي

و أنصـــــب نـــــفســـــي

ملكـــــــا للـــــريـــــاح[2]

تبقى دلالات رمز (الريح) في قصائد أدونيس القصيرة ذات دلالات إيجابية، فهو« يهمل ظهورات الهواء الناقلة للدلالة السلبية »[3]، إلا في قصيدة قصيرة واحدة"العهد الجديد" :

هو ذا يتقدم تـحت الركـــــام

في مناخ الحروف الجديـــدة

مانحا شعره للرياح الكئيبة[4]

فمهيار سيكون بمثابة " الريح" التي تزيح ما قبلها لتبني كيانا جديدا، و هو بذلك يكتب سفر الرفض، سفر تكوينه الخاص.

ورمز " الغبار" يتلبس بدلالات الرفض و التجاوز يقول في" أورفيوس" :

---

(1) الفجر، الآية 5- 6- 7.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 50.

(3) أسيمة درويش، تحرير المعنى، الصفحة 62.

(4) المصدر نفسه، الصفحة 24.

كلماتي رياح تهز الحياة

و غنائي شرار

إني لغة لإله يجيء

إنني ساحر الغبار[1]

و يقول أيضا :

لأنه يحار

علمنا أن نقرأ الغبار

لأنه يحار

مرت على بحارنا سحابه[2]

يثير "الغبار" عاصفة الرفض و التجاوز، اللحظة التي يبدو فيها كل شيء مبهما، اللحظة التي تزيل ما قبلها من آثارها النمطية في ظل جو مشحون بالحيرة و القلق و السؤال.

ب- الرمـــــز/ النــــــار :

يظهر عنصر" النار" بحدة في الديوان- كما أوضحنا في دراسة البنيات الإفرادية وتعالقها- و النار عنصر ثان مكون للعالم الكوني، يجسد من خلاله الشاعر رؤية من رؤاه الشعرية، حيث يستدعي هذا الرمز تاريخه الميثولوجي في النص الشعري.

فتارة يبوح أدونيس بالأسطورة الموازية له(أسطورة فنيق) و تارة يظهر رمز"النار" منفردا، منعزلا عن ماضيه.

و قبل أن نباشر في تحليل دور الرمز في تكوين الصورة الشعرية، علينا أولا

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 58.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 29.

طرح سؤال محوري يخص تقنيات البناء الشعري، نقول : ما الذي يدفع شاعرا متمكنا فكريا و فنيا- كأدونيس- إلى أن يلجأ إلى الأسطورة؟ فهل هذا تدعيم لفنه و إذا كان كذلك، فهل فنه في حاجة للتدعيم... أم هو عجز فني يحول دون التعبير المباشر؟

إن الأسطورة بكل ما تحتويه من خيال و قدرة على التجنيح و لا معقولية، و بفضل جاذبيتها الخاصة، إذ تصل بين الإنسان و الكون،« و تناوب الخصب و الجدب، تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار »[1]، كما أنها تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الظاهر، و الربط بين الماضي و الحاضر، التجربة الذاتية و التجربة الجماعية، فكأن الشاعر المعاصر- في استعماله للأساطير- يستعيد كمال البدايات، يقول المفكر المعاصر" **تيودور**" « إن الطريقة الوحيدة لاستعادة الأشياء، لازدهار شبابها هي تكرار الحدث الذي أوجدها إلى الوجود الأول مرة و الأسطورة هي محاولة لاستعادة كمال البدايات، و أن تسترد للأشياء القوة الحيوية عندما كان العالم جديدا... »[2]

لكن ما يدعو للملاحظة هو أن استعمال الشاعر المعاصر- العربي- للأسطورة يختلف عن نظيره العربي فالأول يصور عن طريقها فراغ الحضارة الحديثة، أي حضارة العلم و الصناعة، التي بلغت بالإنسان درجة كبيرة من السيطرة على قوى الكون المادية، في حين أن الثاني استفاق على الركود الفكري و التكنولوجي و تجلياته، و أحس بالهوة الفاصلة بين حضارة تشكو القوة المفرطة و حضارة أخرى تشكو الضعف المفرط.

يستحضر- إذن- أدونيس عنصر" النار" في أغاني مهيار الدمشقي ليعبر عن تجربة التجدد و البعث، فيرمي بمهيار في النار المتأججة التي- عاد إليها أبوه – فهي

---

(1) د/ إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، الصفحة 165.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، الصفحة 91- 92.

« محرك العالم »[1] على حد تعبير **غاستون باشلار**، يقول في" ملك مهيار" :

مـــلـــك مـــهـــيـــــــــار

ملك و الحلم له قصر و حدائق نار

(...)

يحيـــا في ملـــكـوت الـــريـح[2]

و يقول أيضا في قصيدة " صلاة.." :

صـــلـيت أن تـظـل فـي الرمــاد

صليت ألا تلمح النهار أو تفـيـــق-

لم نختبر ليلك، لم نبحر مع السواد؛

صـــــلـــيـــت يا فـــنــــيــق[3]

وهو بذلك يستحضر أسطورة " الفنيق" phenix " الطائر الذي يحرق نفسه ثم يبعث من رماد.

لقد عرفنا" الفينيكس " في البنيات الإفرادية بأنه« في عصور المسيحية الأولى رمز القيامة و البعث و كان قبل ذلك رمز الخلود »[4] ، أما العرب فيزعمون أنه " العنقاء"، لكن هذا مستبعد ، تنفيه أوصاف العنقاء و دلالتها الرمزية، إذ ورد في مروج الذهب« .. إن الله خلق طائرا في الزمان الأول من أحسن الطير و جعل فيه من كل جنس قسطا، و خلق وجهه على مثال وجوه الناس، و كان في أجنحته كل لون حسن من الريش، و خلق له أربعة أجنحة من كل جانب منه، و خلق له يدين فيه

---

(1) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة اليقظة، علم شاعري التأملات الشاردة، الصفحة 125.

(2) أونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 95.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 95.

(4) خزامى صبري، أدونيس في " البعث و الرماد " أو تجربة البعث و التجدد، مجلة الشعر، الصفحة 93.

مخالب و له منقار على صفة منقار العقاب[1]

و قد تردد ذكر العنقاء في أشعار العرب منذ الجاهلية إذ كانت ترمز لهلاك الشيء وعـدم وجوده أو اليأس منه، كقول أبي نواس :

و ما خبره إلا كعنقاء مغرب ✧ تصور في بسط الملوك و في المثال

وقد يكون العنقاء تحريفا مشوها لأسطورة الفنيق السورية الأصل،ولعل استعمال أدونيس للأسطورة استجابة لدعوة أنطوان سعادة- مؤسس الحزب السوري القومي- الذي « حث (..) الشعراء السوريين على دراسة تاريخ سوريا وعلى توظيف أساطير سورية في شعرهم »[2] .

و علاقة أدونيس بفنيق وطيدة، ففنيق يطلب عن طريق الاحتراق- التــــجــــدد و البعث، و أدونيس كذلك، إذ يجسد فيه مشاكل إنسانه، مشاكل الموت و التجدد و الفراغ، و غرابة الفن... و صور الموت المتعددة، فأدونيس يحتضن الحريق، و يحيا مدلولات الأسطورة، ليعبر عن عملية حيوية شعرية هي **التحول**، يقول أدونيس في "عودة الشمس" :

أيقظ لنا، يا لهب الرعد على التلال

أيقظ لنا فنيق-

يهتف برؤيا ناره الحزينه

قبل الضحى و قبل أن تقال[3]

و يقول في قصيدة " السقوط" :

أعيش بين الغيم و الشرار

في حجر يكبر، في كتاب

(1) أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي(ت 346 هـ)، مروج الذهب و معادن الجوهر، شرح و تقديم د/ مفيد محمد قميحة، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، لبنان،(دون تاريخ)، الصفحة 241.

(2) عاطف فضول، النظرية عند إليوت و أدونيس، أسامة إسبر، الصفحة 56.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 156.

يعلم الأشرار و السقوط[1]

معاناة أدونيس أمام زمن الموت البطيء دفعته للبحث عن زمن جديد لا يشيخ فيه الحجر،حيث يعيش هو، في القلب التحولات الكبرى ، حيث تلبس الأشياء ثوبا لا يبلى، و دليل ذلك استعماله لأفعال دالة على المضارع (يهتف- تقال – أعيش- يعلم...) .

هذا لا يعني أنى زمن التحولات ينقطع عن الماضي و يدمره تدميرا، إنه يبقى، معلقا على جدران الذاكرة، مستفزا الرؤيا الشعرية، و حافزا على بناء مستقبل جديد يتوارد باستمرار[2] .

إنه التحول الذي يقود الزمان الميت نحو الزمان المضيء، فتنبجس النار، لتخلب الأمة العاقر، العصر العربي المقلس .

عصر يتفتت كالرمل يتلاحم كالتوتياء؛ عصر السحاب

المسمى قطيعا و الصفائح المسماة أدمغة . عصر الخضوع

و السراب، عصر الدمية و الفزاعة ، عصر اللحظة الشرهة ،

عصر الخدار لا قرار له [3] .

هذه الصور الشعرية تربطنا بصيرورة عليا، بعالم غني، متعدد الوجوه، عالم أدونيس الحالم.

2-1-2-2- **بنـــيـــــة القـــنــــاع** :

ينفرد " أدونيس" بتقنية جديدة بين معاصريه بتقنية سردية مسرحية يحاكم من خلالها عصره الجائر هي " القناع " إذ يبتكر شخصية تعدد أصواتها و تتجاوب مع صوت العصر.

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 47.

(2) ينظر : هدية الأيوبي، الزمن التحولات في شعر أدونيس، فصول (الأفق الأدونيسي) ، مجلة النقد الأدبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1997، الصفحة 43.

(3) المصدر نفسه ، الصفحة 37.

يعرف المعجم " القناع " أو ما يعرف بـ **personna** ، بأنه من أصل الكلمة اللاتينية ذاتها، و قد كان يطلق على القناع الذي يصنعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله مسرحية ، ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية، أما في النقد الأدبي، فيستعمل لفظ " القناع " للدلالة على شخصية المتكلم أ و الراوي [1].

يرى الدارسون النقاد « أن القناع بمثل شخصية تاريخية- في الغالب- يختبئ ورائها الشاعر ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها »[2] ، كما أنه تعبير عن هموم الشاعر الفكرية وتجربته، وعبور عن النهائي واللانهائي ...

استعمل أدونيس تقنيتي " المرايا " و " القناع " منذ بداية تجربته الشعرية إلا أن المرآة من الوجهة النظرية – حسب د / إحسان عباس- أشد واقعية من القـــنـــــاع، وأشد حيادية، لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة، لكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافي[3].

والقناع رمز يتخذه أدونيس« ليضفي على صوته نبره موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات »[4].

يبتدع أدونيس شخصية أسطورية- في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي- شخصية تتداعى فيها الأصوات و تتجاوب، أصوات انتزعها من حركيتها التاريخية، لتكون الشاهد على العصر و معضلاته الأزلية :

باسم تاريخه في بلاد الوحول

---

(1) ينظر : حاتم الصكر، وجه نرسيس في مياه الشعر، قصائد المرايا في تجربة أدونيس، فصول، الأفق الأدونيسي، الصفحة 24.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 24- 25.

(3) ينظر : د/ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الصفحة 160.

(4) د/ جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، 1981، الصفحة 123.

خلق هذا القناع الطـــــويـل

مـــن الأغـــــنــــيـــات[1]

يتوحد الشاعر- خلال الأغنيات- مع مهيار(القناع) تارة حتى يخيل إلينا أنهما شخصية واحدة و تارة ينفصلان، و تارة أخرى يظهر وجه جديد للشخصية القناع، حتى نيئس من إحصاء وجوهها.

انصرف **جابر عصفور** في دراسته " **أقنعة الشعر المعاصر"** – و من تبعه من النقاد- إلى الاعتقاد بأن مهيار الدمشقي شخصية ناتجة عن تفاعل شخصية الشاعر **" مهيار بن مرزويه الديلمي" (360- 428 هـ)** عـــــاش و مـــــات بــبغداد، و شخصية **" علي أحمد سعيد"** نفسه، غير أن مسوغات الربط الفنية بين الشخصيتين غير مقنعة، يقول جابر عصفور : « .. و كلا الشاعرين– الديلمــــي والدمشقي- متمرد يعيش رافضا عصره، و كلاهما عانى من هذا الرفض، فلاحقته لغة الاتهام و سوء الظن غير مرة، بل انسحبت لعنة الأول على الثاني، فاقترنت شعوبية الديلمي بما سمي شعوبية أدونيس»[2].

يبدو في اعتقادي أن الأهداف التي يبغيها شاعرنا أدونيس من هذه المبررات العرقية- التي كانت سببا رئيسا في تشكيل الجبهة المضادة له- فهو بدليل أعماله الأخرى النقدية و الشعرية كان يبغي إعادة صياغة الثقافة العربية التي باتت تشكل العائق، وهاهو أدونيس نفسه يقول :« ...هناك بعض النقاد العرب خلطوا بين شخصية مهيار الدمشقي، و الشاعر مهيار الديلمي، و ليس ما يجمع بينهما غير الاسم... فقد أردت من ابتكار هذه الشخصية أن أخرج من الخطاب الذاتي الشعري المباشر، و أن أقول عالمنا بلغة غير ذاتية، لغة رمزية تاريخية موضوعية.. »[3]

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 21.

(2) د/ جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، الصفحة 126.

(3) حوار عزمي عبد الوهاب، مهدي مصطفى مع أدونيس، أدونيس المثقف العربي يخون رسالته :

www.jehat.com/ Arabic/ garreb1.htm

لذلك بدت شخصية " مهيار" شخصية متعددة الأوجه :

الوجه الأول : المسيح عليه السلام :

يستعير أدونيس شخصية المسيح الدينية، كما استعارها شعراء عدة معاصرون من الموروث المسيحي، حيث أحسوا إزاءها بنوع من الحرية، إذ أطلقوا العنان لأنفسهم في انتحال ملامحها للتعبير عن غاياتهم، و خصوصا**"الصلب" "الفداء" " الحياة من خلال الموت"** و ثلاثتها ملامح مسيحية، يقول :

مهيار وجه خانه عاشقوه

مهيار أجراس بلا رنين

...

مهيار ناقوس من التائهين

في هذه الأرض الجليليــة[1]

يشير هنا إلى مدينة الجليل التي عاش فيها السيد المسيح« ترك الناصرة و سكن في كفر ناحوم على شاطئ بحر الجليل في بلاد زبولون و نفتالي »[2] ، و سعوا فيها إلى قتله.

يتحمل المسيح أعباء البشر و خطاياهم؛ إذ يحمل صليبه، و ينفذ فيه فعل الصلب، يموت من أجل حياة الآخرين، و مهيار كذلك، يصلب من أجل أن تـــعيــش الكــلمـــة و المبدأ.

الوجه الثانـــــــي : نـــوح الجــــــديـــــد :

يضفي أدونيس على نوح ملامح مضادة لنوح عليه السلام، فنوح الجديد يخالف أوامر الله أثناء حادثة الطوفان :

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 15.

(2) إنجيل مرقس، الإصحاح الأول، الفقرة 14- 15.

يقول لي يا نــوح أنـــقـــــذ لنـــا

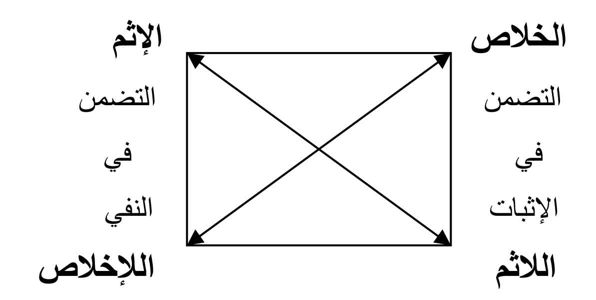
الأحياء- لم أحفل لقول الإلـــــه

و رحت في فلكي، أزيح الحصى

و الطين عن محاجر الميتيـــــن

أفتح للطـــوفـــان أعـــمـــاقـــهـــم(1)

وما إزاحة صورة "حادثة الطوفان" الدينية، إلا تعميق لصورة الخلاص الذي يرفضه، كما بدا نوح أدونيس متحملا عبء الإبحار في طوفان أراده باختياره.



التحرر من السلطة الإلهية ⇐ التحرر من سلطة الماضي و التاريخ ⇐ سيادة الإنسان مصدر القيم و الحقائق.

<u>الوجه الثـــالــــــث : ســيزيــف</u> :

يقول مهيار :

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صـــخـــرتـــــه الصـــمـــاء

...

أقسمت أن أعيش مع سيزيف(2)

تعقد صداقة حميمة بين مهيار و سيزيف رمز المعاناة الأبدية، حتى يتوحدا لأن

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 179.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 108.

همهما واحد، إنهما يحملان هموم العالم كصخرة تعلو و تهبط، تستمر خلالهما مأساة

الإنسان و تواصل عذاباته.

الوجه الـــرابـــــع : تـــــمـــــــوز (أدونيس) :

يعيدنا أدونيس للأسطورة السورية القديمة التي تحكي أن كانت لملك سوريا" تياس" ابنة اسمها ميرا- أو سميرنا- جعلتها أفروديت تشتهي ارتكاب الفاحشة مع أبيها فكان لها ذلك بمساعدة مرضعتها، خدعت تياس وضاجعته طوال اثنتي عشرة ليلة، و في الليلة الأخيرة اكتشف تياس جريمته، و لحق بابنته ليقتلها، فاستنجدت سميرنا بالآلهة، فحولوها شجرة " شجرة سميث أو شجرة الصبر " و بعد عشرة أشهر وقعت القشرة عن الشجرة، و خرج منها ولد سمي" أدونيس"، سلمته إلى بريفون لتربيته سرا في ظل الجحيم، لكن ملكة الموتى أخذت لجمال أدونيس فلم تشأ إعادته إلى أفـروديـــت، وكان" زوس" شاهدا على الصراع، فقرر أن يعيش أدونيس ثلث السنة مع أفروديت، و ثلثها الثاني مع بريفون، و الثلث الثالث مع من يختارها هو، لكن أدونيس أمضى ثلثي السنة مع أفروديت، و ثلثا واحدا في مملكة الموتى، و ظل هكذا بعض الوقت، حتى أثار آريس- حسدا- خنزيرا بريا ضد الشاب الوسيم، أصابه برمح أرداه قتيلا، و من دم أدونيس الجريح ولدت الشقائق الحمراء في الحقول[1].

يبدو تموز(أدونيس) وجها آخر لمهيار، فهو لا يبوح باسمه لكن يوجد ما هو دال عليه، ففي قصيدة" الجرح" القصيرة، تتكرر كلمة الجرح (20 مرة) إضافة لوجود كلمة" الرمح"، و هو دال على الرمح الذي أصيب به أدونيس، فنسمع صوت مهيار يقول :

أنا هو الجرح الذي يصير

يكبر في تاريخك الطويل[2]

---

(1) ينظر : بيار غريمال، الميثولوجيا اليونانية، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، الطبعة الأولى، 1982، الصفحة 45.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 41.

وما اختيار أدونيس لهذا الرمز لنفسه، في مرحلة مبكرة من حياته الشعرية إلا استخدام قناعي أول يمثل تجسيدا لما في أعماقه من نزوع درامي و أسطوري[1]، إنه نزوع نحو البعث و التجدد.

الوجه الخـــــامس :فـــنـيـــق :

إحالة إلى التجدد و البعث من خلال الاحتراق[2]

الوجه الســـــادس :نـــيتــشه[*] :

يتقمص الشاعر" سوبرمان" نيتشه، و يرتمي في أحضان الخطر :

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، و لا قبور في شبابي

(دربي أنا أبعد من دروب

الله و الشيطان)[3]

فـ« الطابع المميز للسوبرمان هو حب الخطر و النزاع شريطة أن يكون لهذين غرض و قصد »[4] ، كذلك مهيار يصاحب الأهوال و يقطع الدروب الصعبة، درب الله و الشيطان ليتخطى كل المعتقدات و الحواجز، و يصبح الإنسان الأعلى.

---

(1) ينظر : حاتم الصكر، وجه نرسيس في مياه الشعر، قصائد المرايا في تجربة أدونيس، فصول، الأفق الأدونيسي، الصفحة 26.

(2) ينظر : من هذا الفصل.

(*) ولد نيتشه في" روكن" ببروسيا في 15/ أكتوبر/ 1844 يوم ميلاد فريدريك وليام الرابع ملك بروسيا، توفي أبوه فأشرف على تربيته جماعة من النساء التقيات الصالحات، سمي في صغره بالقسيس الصغير لشدة ورعه، عندما بلغ الثامنة عشر فقد إيمانه في إله آبائه و أمضى بقية عمره في البحث عن إله جديد، نال إجازة الدكتورا في الفلسفة، و لما بلغ الخامسة و العشرين عين أستاذا في فقه اللغة القديمة في جامعة بال، كان إنسانا متناقضا غريبا، حيث كان يقول"إن الحياة خطأ كبير بغير موسيقى" في حين راح يمجد أعمال العنف التي كان يقوم بها بسمارك، أشهر ما كتب " فخر اليوم" 1881، " الحكمة الفرحة" 1882، "هكذا تكلم زرادشت" 1883 .

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 49.

(4) د/ مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، الصفحة 111.

مجد نيتشه موت الآلهة، و ولادة " **الإنسان الأعلى**" يقول في "**هكذا تكلم زرادشت**" «لقد ماتت جميع الآلهة، و نريد الآن أن يعيش السوبرمان الإنسان الأعلى »[1]، كذلك مهيار، تنكر لإلهه و هام في الأرض باحثا عن إله آخر، يقول :

كان في أرضنا إله نسيناه مذ نأى

و حرقنا وراءه هيكل الشمع و النذور[2]

و يقول :

نموت إن لم نخلق الآلهه

نموت إن لم نقتل الآلهه

يا ملكوت الصخرة التائهه[3]

فالآلهة التي يقصدها مهيار هي العقائد السائدة البالية التي يجب أن تموت.

الوجه الســـــــابـــع : الحـــــــلاج[*] :

ليس من الغريب أن يستعير مهيار صوت الحلاج شهيد الصوفية، فهذه الشخصية كانت أوفر حظا من اهتمام المستشرقين و عنايتهم، فقد وقف عليه المستشرق الفرنسي الكبير"**لوي ماسينيون**" الشطر الأعظم من حياته،وقد كتب عدة كتب ومقالات لعل أشهرها" **المنحى الشخصي لحياة الحلاج، شهيد الصوفية في**

---

(1) ول ديورانت، قصة الفلسفة، من أفلاطون إلى جون بيري، حياة و آراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم، د/ فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الرابعة، 1982، الصفحة 521.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، 146.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 149.

(*) كان الحسين الحلاج(309هـ - 922م) من أئمة الصوفية و هو فارسي الأصل، نشأ بواسط و قدم بغداد فخالط الصوفية، لقب بالحلاج لكلامه على أسرار المريدين في أول نشأته، و لقب أيضا ب "سيد الطائفة" كان شيعيا متعصبا، انتهى بمقتله لأنه كان يقول" أنا الحق" و يقول ابن النديم فيه : إنه كان جسورا على السلاطين يروم انقلاب الدول، و قال الجويني عنه : إنه كان يريد قلب الدولة و قيل أنه كان على اتصال بالقرامطة.

ينظر : د/ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، 1980، الصفحة 211.

الإسلام" وترجمه **الدكتور عبد الرحمان بدوي** و نشره في كتابه" **شخصيات قلقة في الإسلام"**[1] .

ولعل اهتمام الشعراء المعاصرين به كان عن طريق الدراسة التي أقامها " لوي ماسينيون"، لذلك كانت شخصية الحلاج موضوعا لقصائدهم الطويلة، فهذا **عبد الوهاب البياتي** يكتب قصيدة بعنوان**"عذاب الحلاج"**، فكأنها ترجمة لكتاب ماسينيون" **la passion d alhallaj** "، و مسرحتين مطولتين، إحداهما : **"مأساة الحلاج"** لصلاح عبد الصبور، " **الحلاج"** لعدنان مردم...

لكن أدونيس لن يجعل من الحلاج موضوعا لديوان أو قصيدة فقط، بل سيكون صوته صوتا من الأصوات المتعددة لمهيار التي تدين العصر و أهله، فها هي**"نظرية الحلول"** في الذات الإلهية للحلاج تطل على لسان مهيار :

أبحث عما يوحد نبراتنا الله و أنا، الشيطان و أنا، العالم

و أنا، و عما يزرع بيننا الفتنة[2] .

يميل مهيار إلى تجاوز الواقع، و إلى تحقيق نوع من الاتحاد بكل مظاهر الوجود.

كما أن استدعاء شخصية الحلاج تأخذ نفس دلالة صلب المسيح و هي البعث من خلال الموت، و ميلاد الحياة الجديدة :

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب

يا لكوكب الطالع من بغداد

في أرضنا. في موتنا المعاد

يا لغة الرعد الجليلية[3]

---

(1) ينظر : د/ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، الصفحة 109.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 144.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 186- 187.

و ما حادثة صلب الحلاج و صلب المسيح و صلب مهيار إلا رمزا لخلود الكلمة الصادقة و انتصارها.

الوجه الثامن : أبا نواس :

يتحد مهيار هذه المرة بصديقه أبا نواس صديق البأس و الرجاء، صديق التخطي و التجاوز، تجاوز الأعراف السائدة ، فلطا لما كان « النص النواسي لهب يلتهم كل عائق، سواء كان دينيا أو اجتماعيا »[1] ، يقول :

عارف أنني و راء ك في كوكب الحجر

خلف تاريخيا الموات

أنا و الشعر و المطر

ريشتي ناهد الجواري و أوراقي الحياة[2]

إنه يدرك تماما أنه سيكون له نفس مصير صديقه، سيجد الكره و النكران :

خلنا يا أبا نواس

الليالي تلفنا بالعباءات و الدمن

و أحباؤنا طغاة مراءون كالسماء

خلنا للعذاب الجميل و للريح و الشرر[3]

أجل، تتعدد أوجه مهيار لكنها جميعا تشكل الأسطورة « أسطورة تنطلق بدءا من أزمة الشاعر كفرد يعيش في القرن العشرين و يعاني على مستوى ثان تجربة التحول و التحرك التي يعيش العربي، كما يعاني على مستوى ثالث، أزمة الإنسان إذ يواجه المعضلات الكونية كالموت و الحياة و الحب »[4]

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989، الصفحة 62.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 185.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 185.

(4) د/ خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1982، الصفحة 121.

المسيح عليه

نوح عليه السلام

سيزيـــــــــف

تمـــــــوز

نـــــيتــــــــ

الحـــــــلاج

أبا



3- النمط الإغرابي :

3-1 تجليات الأنساق السوريالية

3- 1-1- البناء الحلمي

3-2- تجليات الأنساق الصوفية

3- 2- 1- بنية الحلول في المتعالي

3- النمط الإغرابي :

إذا كان النمط التجاوزي يهتم بتأسيس الواقعي في شروط جديدة تتجاوز مواضعاته، يهدف إلى بناء عالم متميز، فإن" **نمط الإغراب**" ينقطع عن الواقعي من أجل مغايرة يعمد إلى أن تكون كاملة.

ينطلق هذا النمط من قاعدة نظرية ترى الحداثة على أنها« حالة من حالات الوعي أو الإدراك المغاير، تفضي بدورها- على مستوى الفعالية الجمالية- إلى حالة متميزة من التغيير الواعي، هذا التغيير الواعي نوع من إعادة صياغة العالم، أو إعادة إنتاج الحياة، و كل رؤية جديدة للعالم و الحياة، لابد و أن تتضمن صيغة جديدة للكتابة »[1] .

تتحد- آنذاك- ذاتية الشاعر و موضوعية العالم الخارجي، تدخل الذات بمشكلات مدار عالمها الجمالي، تعيد صوغها لتكشف عن معاني الوجود المعاصر.

كما صار- من البديهي- أن كل مص شعري حداثي لا يمنح ذاته(أي معناه) دون مراودة و مغالبة صعبة عن علاقاته الداخلية، فالمعنى في هذا النمط مرهون بمعطيات تتعلق أساسا ببنيات عميقة لها سلطتها على النص.

إضافة لهذا، فالخطاب- في تصور ما قبل الحداثة- حسب بارت هو « **إخضاع، و اللسان فاشي** »[2] ، لأنه يرغم على على القول بطريقة و بكيفية ما، و ضمن عوالم محددة، لكن في هذا النمط يتخلص من هذه السلطة الفاشية، إذ يخدش على إثرها المجتمع و أنماط أفعاله الكلامية حد التدمير- في بعض الخطابات الجمالية- و يرتمي في أكوان شعرية باهرة، لا يسمح لمملكة الحلم عنده أن تشيخ.

---

(1) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر1995، الصفحة 262.

(2) عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996، الصفحة 56.

هكذا تعود أدونيس- باستثناء بداياته الأولى- على المزج بين الغياب و الحضور، الواقع و فوق الواقع، يطلق حساسيته الشعرية من عقال الوعي لتسكن في قلب الحلم، يحدوه طموح نبي، لكنه نبي ينكسر كضوء، و ينسحق أمام نبوته مرة بعد مرة.

ليحقق أدونيس هذا المسعى قرر أن يتلبس بتداعيات السوريالية و الصوفية - على حد سواء- و هذا ما يثير الغرابة في أذهان المتلقين، فكيف يجمع اتجاهين متعارضين أشد التعارض : فالصوفية اتجاه ديني يدعو إلى التماهي في الذات الإلهية، يتوحد معها و يخلص لها، بينما السوريالية حركة إلحادية لا تهدف إلى أي خلاص سماوي.

يصوغ أدونيس مبررات الجمع بين الضد ين في كتاب مستقل بـعنـوان" **الصــوفية و السوريالية"**، و بعيد- على إثر هذا الطرح- النظر في المعنى الشائع للاتجاهين معا، مع افتراض أن « الإلحاد لا يتضمن بالضرورة رفض الصوفية، كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدي بالدين »[1] ، توجز أهم هذه المبررات في النقاط التالية :

1- تأسست الصوفية بعد إحساس عظيم بعجز العقل(و الشريعة الدينية) و العلم عن الإجابة عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان، و هو المسوغ الأول لنشأة السوريالية، فكانت إذن دعوتها متشابهة فالأولى دعت للامرئي، و اللامعروف و اللامعقول و الثانية دعت لقول ما لا يقال[2].

2- الهدف الذي ترمي إليه الصوفية هو التماهي في الغيب(المطلق) و كذلك السوريالية، فلا تهمهما هوية هذا المطلق بل حركة التماهي معه و اطريق التي تؤدي إلى ذلك[3].

3- تشترك الصوفية و السوريالية في" **لحظة الحب"**، لحظة يتجاوز فيها كل

---

(1) أدونيس، الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، الصفحة 9.

(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 11.

(3) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 11.

طرف فرديته، في وحدة يشعران فيها أنهما أكثر مما هما، فهما الواقع و المطلق، الوجود و ما وراءه، لا يعد كل منهما إلا تجليا للآخر، فالصوفي و السوريالي و العاشق الولهان يعيشون تجربة واحدة[1].

4- توحد السوريالية شأن الصوفية بين الكتابة و الحياة، فلا يكفي أن نكتب الشعر و إنما يجب أن نحياه[2].

ليست غاية أدونيس من خلال هذه المقارنة القول بأن الصوفية و السوريالية شيء واحد، بل غايته هي« التوكيد على أن في الوجود جانبا باطنا، لا مرئيا، مجهولا، و أن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية- العقلانية »[3].

3- 1- تجليات الأنساق السوريالية :

قامت الثورة السوريالية بعد الحرب العالمية الأولى في سنة **1920** على يد جماعة من الأدباء و الشعراء هم : أندريه بريتون **ANDRE BRETON** ، بول إيلوار **PAUL ELUARD** ، لويس أراغون **LOUIS ARAGON** ، أنطوان أرتو **ANTOWIN ARTAUD** ، ريموند كينو **RAYMOND QUENEAU** ، فيليب سوبو **PHILIPPE SOUPAULT** ، كمشروع أدبي و فني يعارض القيم الأخلاقية و الجمالية للحضارة الغربية، و يحاول إثبات سيادة الأحلام و اللاوعي في الإبداع.

تعرف السوريالية- فنيا- بأنها« آلية نفسية خالصة تتجسد إما شفاهة و إما كتابة، أو بأية طريقة أخرى للتعبير عن العمل الواقعي للفكرة، يمليها الفكر في غياب كل

---

(1) ينظر : المرجع السابق، الصفحة 17.

(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 27.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 15.

مراقبة يمارسها العقل، بعيدا عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي »[1]
أما : **فلسفيا :** تقوم السوريالية على الإيمان بواقع فائق لبعض أشكال توارد فكري، أهملت حتى عهدها، و بقدرة الحلم العظيمة، و بتصرف الذهن المجرد من الغاية، و ترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى[2].

أرادت الحركة السوريالية أن يلعب الشعر دورا عاملا في الحياة الاجتماعية، لذلك حاول **بريتون** عبثا أن يوفق بين كلمة **رامبو** في**" تغيير العالم"** و كلمة **ماركس** في **" تحويل العالم"**، لأن ثمة تباين واضح بين إيجابية العمل عن طريق الحاجة المادية و بين إيجابية العمل عن طريق الحاجة النفسية، فكان لابد لهذين الخطين الثوريين من الانفصال من جديد، و كان لابد- أيضا- للسوريالية عن يوتوبيا من نوع جديد[3].
لذلك ارتمت الحركة في أحضان دراسات فرويد النفسية، و أعمال **بودلير** و **رامبو** الجمالية و مؤلفات **لوتريامون** و **نرفال** و **أبولينير**، فمجدت الحلم و الصدفة و الوهم و الخيال، يقول **لويس أراغون** :« هناك مناسبات أخرى غير الواقع يمكن للروح أن تمسك بها و هي كلها أولية، كالصدفة و الوهم و الخيال و الحلم، و هذه الأنواع المختلفة، مجتمعة و متفقة في نوع واحد، هي السريالية »[4] ، و يقول فرويد : « إن شعراءنا هم أسيادنا في معرفة النفس، نحن الناس العاديين، لأنهم ينهلون من ينابيع لم نجعلها بعد سهلة المدخل العام، و الشعراء(...) سمحوا بانتظار الدوافع القابلة لوضع الإنسان في قلب الكون »[5] .

---

(1) . cd-kleio -1999

(2) ينظر : أندريه بريتون، بيانات السوريالية، صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1978، الصفحة 41.

(3) ينظر : عصام محفوظ ، 13 قصيدة لبول إيلوار، مجلة شعر، السنة السابعة، العدد السابع و العشرون، دار مجلة شعر، بيروت، صيف 1963، الصفحة 72- 73.

(4) ايليا حاوي، الرمزية و السوريالية في الشعر الغربي و العربي، الصفحة 209.

(5) فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، الطبعة الثالثة، 1983، الصفحة 256.

أصبح الشعراء قبل كل شيء - في نظر السورياليين- وسيلة لتقصي العالم، و كلمة سوريالية تعبر عن إرادة لتعميق الواقعي، و القبض على الضمير بوضوح شديد - دائما- بالعالم المحسوس[1]

3-1-1- البـــنـــــاء الحـــلمـــــي :

اعتبر الشعراء السورياليين الحلم أثمن كشف عن الواقعي، و تعميق له، و الحلم الذي قصدوه هو الحلم الليلي ليس الحلم الواعي، بل انهم تمادوا في ذلك إذ زعموا أن حال الحلم هي نفسها حالة الشعر لأن النفس تجري فيه على سجيتها لتحول المشاعر الرهيفة إلى رؤى و صور متولدة من ذاتها و دون منطق يسيرها و يغرر بها[2] .

تنفتح القصيدة الأدونيسية على عوالم الحلم، حيث لا يزال أدونيس يتابع بحثه عن لغة تغتسل بشفافية الرؤيا الغنائية،عن لغة تعيده إلى أعماق الوعي و اللاوعي، حيث تحاول القصيدة تنظيم العالم، عالم تبنيه من عشوائية عناصرها الأولية، يقول أدونيس في قصيدة « الكرسي » :

من زمن صرخت بالمدينة :

يا قشرة العالم في يدي

من زمن تمتمت للسفينة [3]

يعلو صوت الفجيعة، و يصيح مهيار متأثرا بالخيبة، ينكسر حين ينكسر الحلم بين يديه، فصورة المدينة في نظر الشاعر تتداعى و توشك على الغرق كسفينة نوح، فالتناقض القائم بين وجه المدينة المادي و الصورة النائمة للقرية في أعماق لا وعي

---

(1) ينظر : المرجع السابق،الصفحة 316-317.

(2) ينظر : إيليا حاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، الصفحة 214.

(3) أدونيس،أغاني مهيار الدمشقي،الصفحة 72 .

أدونيس هي المسؤولة عن اتساع الفجوة بين الشاعر و عالمه، يقول عن القرية التي ولد فيها و عاش فيها صباه «.. ولدت في سنة 1930 في قرية فقيرة و بسيطة اسمها قصابين، في منطقة اللاذقية قرب مدينة جبلة، قرية تذكر ببدايات الخليفة :أكواخ من الحجر و الطين سميناها بيوتا، وسط يتمازج فيه الشجر و البشر، و ليس جسد الإنسان إلا الشكل الآخر لجسد الطبيعة ، كان ... »[1]، ففي القرية أحبابه و أصدقائه و ماضيه الجميل، و في المدينة أعداؤه و سجانوه، رغم ذلك، فهو لا يتنكر لها و يبقى ينادي و يصيح بأعلى صوته حتى يهرم :

أغني في اللهب الوردي

الكال أو لا شيء

تعبت يا أحفادي الصغار

من، من البحار،

هانوا لي الكرسي[2]

يبقى لأدونيس حلم أخير .. حلم واعي، فهو يريد أن يصالح الآلهة التي خاصمها من قبل، يقول في قصيدته القصيرة المعنونة ب « لمرة واحدة » :

لمرة واحدة لمرة أخيرة

أحلم أن أسقط في المكان .

أعيش كالإنسان

أصالح الآلهة العمياء و الآلهة البصيرة

لمرة أخيرة[3]

---

(1) حوار عزمي عبد الوهاب، مهدي مصطفى مع أدونيس، أدونيس المثقف العربي يخون رسالته :
www.jehat.com/ Arabic/ garreb1.htm

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 72.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 92.

3-2- تجلـــــيـــات الأنـــساق الصوفية :

إذا كان انفتاح الخطاب الحداثي الغربي على الخطاب الصوفي مبررا بحذف العلم و التقينة و فشلها و قحطها، فإن انفتاح الخطاب الإبداعي عليه في الثقافة العربية الحديثة تم بدافع تأثرهم بالثقافة الأوروبية الحديثة، حيث تتعرف الذات العربية على نفسها من خلال الآخر(1).

لن نتحدث عن تاريخ الصوفية و المتصوفة في الإسلام، و كيفية عبور الخطاب الصوفي للخطاب الشعري المعاصر، و الدوافع التي أدت إلى ذلك، و كيف منحت التجربة الصوفية أبعادا جديدة للرؤية الشعرية،سنؤجل هذا الحديث لفصل آخر.
ما نستطيع أن نؤكده الآن هو أن اللغة الصوفية،استطاعت أن تستوعب ومضات الشدة لدى الشاعر، حيث تصبح بالفعل لغة تبصر و كشف و إضاءة،إذ لا فرق بين اللغة التي تعبر عن الوجد الصوفي، و تلك اللغة التي تعبر عن الوجد الصوفي، و تلك اللغة التي تعبر عن الوجد الشعري للمشابهة بين التجربتين .

إن لغة الصوفية عموما تتوارى في غموضها، هي لغة لا صلة لها بالوضوح، و ليست وسيلة للإجابة، و من ثمة فإنها لغة تغري الشعراء الذين يفضلون التستر على مضامين رؤاهم الوجودية، تشبها بأمثالهم رجال الصوفية الذين نطقوا من وراء بلاغة الغموض، صونا للأسرار و حفظا لمروءة الشخصية الصوفية المقبلة على الله، الباحثة عن الرؤى و التجليات، و الكشوفات (2)

---

(1) ينظر :خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2000 الصفحة 55.

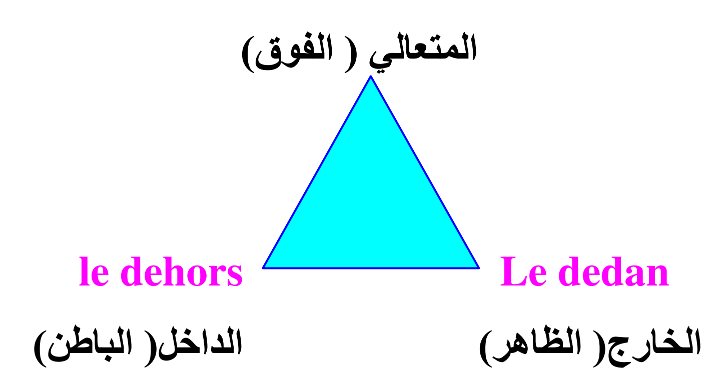
(2) ينظر : د/ محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم و التجليات)، شركة النشر و التوزيع، المدارس،الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000، الصفحة 289.

و لأن أدونيس تواق للخرق المستمر لناموس الحياة و علاقـــات الأشـــيـــاء و الشعر عنده خرق دائم للعادة و الأعراف، فهو لذلك نبوة و رؤيا و خلق وبحث غير محدود، لأن« الشاعر رجل تتسع رؤياه أحيانا إلى مـــا وراء أفــق الإنــسـان العادي فتذهله ضخامة الكون و جماله »[1] .

تتميز التجربة الصوفية الأدونيسية بالفرادة و الجدة، تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها، و هذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة، إنها أفق مفتوح على المطلق و اللانهائية، و معراج يسمو بنا إلى الــرؤى و الــكــشـوف العليا[2]

3-2-1- بنـــية الـــــحلـــول فــــي الـــمتـــعالـــــــــي :

يظل مهيار حاول التعبير عن ذاته و عن عالمه رهين الثالوث التالي :



يحاول - بفضل حساسيته المفرطة- أن يواجه الواقع و يتخطاه، من حيث كونه ضربا من السخف و التدني، و يصبح على قناعة كبيرة بأن الذات بإمكانها التســامـي، يقينا منه أن« التعالي هو في جوهره انفتاح للفكر و اتساع لآفاقه، و تجاوز لكل الحدود،

---

(1) كولن ولسون، الشعر و الصوفية، عمر الديراوي أبو حجلة، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1979 ، الصفحة 35.

(2) ينظر : عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، الطبعة الأولى، 1998، الصفحة 96.

فعلى الرغم من محدودية الكائن، إلا أنه يمتلك شعورا باللاتناهي و اللامحدودية »[1].

لذلك ينزع إلى أن يحل في المتعالي فيه، و يصيرا كلا واحدا، يقول أدونيس في قصيدة قصيرة بعنوان "الخيانة" :

و أنا ذلك الإله-

الإله الذي سيبارك أرض الجريمه

إنني خائن أبيع حياتي[2].

و الحلول « نزول الإله في شخص من الأشخاص مرة بعد مرة »[3] ، قال به المتصوفة و على رأسهم المتصوف المعروف **"أبو مغيث الحسين بن منصور الحلاج"** يقول : « من هذب نفسه في الطاعة، و صبر على اللذات و الشهوات، ارتقى إلى مقام المقربين، ثم لا يزال يصفو عن البشرية، فإذا لم يبق فيه من البشرية حظ، حل فيه روح الإله الذي حل في عيسى بن مريم، و لم يرد حينئذ شيئا إلا كان، كما كان، و كان جميع فعله فعل الله »[4] .

لكن اتصال مهيار بالإله، ليس رغبة في انمحاء الحدود بين الذات و المتعالي لتحقيق الوحدة الكونية، بل يبدو أنه شيء، غير ذلك، فهو يريد أن يمتلك سلطة المتعالي، كالخلق و التكوين... و تسير الكون، يقول في قصيدة قصيرة تلي القصيدة السابقة مباشرة و هي بعنوان " أخلق أرضا ":

أخلق أرضا تثور معي و تخون

أخلق أرضا تجسستها بعروقي

و رسمت سماواتها برعدي

---

(1) د/ عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الطبعة الأولى، 1994، الصفحة 60.

(2) د/ عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981، الصفحة 175.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 104.

(4) نقلا عن : سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلويآل سعود، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام،دار المنارة للنشر و التوزيع، جدة ،السعودية، الطبعة الأولى 1991 ، الصفحة 26- 27 .

و زينتها ببروقي،

حدها صاعق وموج

ورإياتها الجفون[1]

ليس هذا فحسب، فهو يريد أن يتوحد حتى بالشيطان، و يتملك قواه، يقول في "مزمور" الخامس :

أبحث عما يوحد بنراتنا – الله و أنا، الشيطان و أنا، العالم و أنا[2]

لكن يبقى الإتحاد بالكون و الإتحاد بالمتعالي مجرد وسيلة لتخطي الساعة الراهنة إلى عوالم أرحب، يجد فيها الشاعر راحته و متعته الأبدية.

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ، الصفحة 103.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 144.

الفصل الثاني:
التشكيل الإيقاعي في ديوان أغاني مهيار الدمشقي

1- عـنـــاصـــر الإيـــقـــاع :

1-1- الـوزن و القـــافيـــة

1-1-1- الــــــوزن

1-1-2- القــافــيـــة

1-1-2-1- الاشتغال الفـضـــائــي

1-2- الحـــركـة الإيــقــاعـيــة

2- التـــوازنـــات الصـــوتـــيـــة و إيقاع الكلـــمة :

2-1-مفهومهــــا

2-2- أقسامها

2-2-1- التجنيس

2-2-2- الترصيع

2-2-3- التـــكـــرار :

2-2-3-1- مفهومه.

2-2-3-2- أقسامه :

2-2-3-2-1- تـكرار حــرفــي.

كان على الشعراء الجدد- حين أرادوا إحداث صدمة في الذوق الجمالي العربي- تخطي النظرية الجمالية القديمة التي ظلت ردحا من الزمن تؤمن بأن الفن شيء مغلق، في حين هو يطلب انفتاحه و انعتاقه.

كما كان عليهم أن يقطعوا الصلة بينهم و بين الاتباعية الشعرية و متلقيها لتأسيس رؤية جديدة و خلق أفق جديد يتوافق مع نظرتهم للقصيدة و الأصالة و الحداثة.

فمنهم من اكتفى بالتمرد على نظام وحدة البيت و الانتقال إلى وحدة التفعيلة[1]، و منهم من رمى بالبحر الخليلي إلى البحر، و قفل راجعا إلى اللغة فاكتنه طاقاتها الإيقاعية من أجل ممارسة فنية أكثر حرية، حيث أصبحت التفعيلة- لديه- حيز المغامرة التجريبية، انتهك بنيتها و وقانون تتابعها، و أصبحت وظيفتها تقتصر على تحديد نوعية الوزن، كما استنزف نغميتها العالية.

هذه القفزة التي أحدثتها القصيدة الجديدة لم تكن مجرد منعطف مفاجئ في تاريخ الشعر العربي، بقدر ما تمثل تطورا حتميا و مواكبا لتطور القيم الاجتماعية و الأبنية السياسية و تطور الرؤية الأساسة للكون و الحياة، لأنها لو كانت كذلك لاضمحلت بعد فترة قصيرة من نضال روادها القلائل.

لقد ولدت الحداثة الشعرية في السبعينيات القلقة التي شهدت تحولات اجتماعية جذرية سحبت فاعلية الطبقة المتوسطة و جعلت منها مجرد هامش اجتماعي منفعل... و على المستوى السياسي اختلطت أوراق الخمسينيات و الستينيات بشكل فاجع، و شجبت الحلم الجمعي، و تحولت ثوابته إلى محض متغيرات تم تجاوزها سريعا دون أن تتضح البدائل، و كانت التبعية الاقتصادية قد هيمنت على الواقع اليومي

---

(1) د/ عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى،1985، الصفحة 11.

لمعظم المجتمعات العربية.[1]

من جرّاء هذا الوضع – حسب محمد فكري الجزار- تحول الفعل الثقافي من عمل مؤسسي إلى مشروع أفراد و أصبحت الذّات تقود عملية تأسيسيّة لأشياء هذا العالم بل و تتحول هي مركز التأسيس.[2]

رغم مساهمة الأسباب الآنفة في التأسيس للقصيدة الجديدة و شكلها الموسيقي الجديد إلا أنها أسباب خارجة عن صميم الفعل الشعري و ضرورته؛ وحقيقة الأمر أن تحويل الذات مركزا للخطاب الشعري و علوّ صوتها جعل النبرة الرومانسية تحتد و تنتشر، لكن سرعان ما استهلكت نفسها و ماتت في ظل مجريات العصر و مآسيه، مما تطلب وجود شكل جديد و مذهب جديد في الكتابة يستجيب للحالة الراهنة و يواكبها.

في ظل هذه الضرورة ظهرت القصيدتين المؤسستين للشعر الجديد" **هل كان حبا " لبدر شاكر السياب** سنة**1946 م** و قصيدة " **الكوليرا" لنازك الملائكة** سنة **1947م**، و نشأت معها حركة نقدية جديدة تنظر لهذا المسار الشعري الجديد و تبرر
حقه في الوجود، يقودها الشعراء الروّاد أنفسهم و آخرون آمنوا بأنها استجابة لمعطيات فنية جديدة، و تجربة معاناة قادرة على الاستمرار.

لقد انطلقت نازك الملائكة في تأسيسها للشعر الحر من البنية العروضية، فالشعر الحر- حسب رأيها- « ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير و الزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضـــــايـــا

---

(1) محمد فكري الجزار، لسانيات الإنسانية، الصفحة : 34

(2) ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة : 34 .

عروضية بحتة »[1] .

لم تصدر الحركة عن إهمال للعروض العربي القديم كما زعم البعض، و إنما صدرت عن عناية بالغة و عن حس موسيقي أصيل يقدّس الماضي، لكنه يبحث عن ذاته داخله، يتذوق القديم و يضيف له من روحه ليتماشى مع روح العصر.

فأساس الوزن في الشعر الحر وحدة التفعيلة إذا كان البحر يتألف من أصل تفعيلة واحدة مكررة، فلا يصح للشاعر أن يخرج عليها، ولابد أن يوردها في مكانها أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة، و في هذه الحالة تكون البحور الممزوجة فيشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة الحرة بالتفعيلة الثانية في البحر الأصل، هذا ما يدفع بالشعراء الناشئين إلى الخطأ و تبني التفعيلة الأولى، و تتحول هي التفعيلة الوحيدة المكررة.

كما قالت نازك الملائكة في" قضايا الشعر المعاصر" بعدم صلاحية الأبحر التالية : الطويل و المديد و البسيط و المنسرح للشعر الحر على الإطلاق.[2]

هذا الطرح أبطلته التجارب الشعرية اللاحقة – خاصة التجربة الأدونيسية في ديوان أغاني مهيار الدمشقي- « و خير مثال للرد على رأيها قصيدتا السياب(ها ... هو...هوه) التي تقوم على الطويل، كما تقوم(أفياء جيكور) على البسيط »[3] .

يتصف الشعر الحر- حسب نازك الملائكة- بثلاث مزايا مضللة و هي :

<u>أولا : الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر</u>؛ فهو غير ملزم باتباع

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحة 69.

(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 79- 80- 81- 82- 85- 86.

(3) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، أطروحة لنيل درجة دكتورا دولة في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 2002، الصفحة 49.

طول معين لأشطره، و غير ملزم- أيضا- بالحفاظ على خطة ثابتة في القافية، و هو إزاء هذه النشوة بالحرية يتخلى عن كل قيود الاتزان و وحدة القصيدة و إحكام هيكلها و ربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى عارمة[1] .

ثانيا : الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة؛ و التي في ظلها يكتب الشاعر - أحيانا- كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه(..) و يفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره و إنما هي موسيقى ظاهرية في الوزن[2] .

ثالثا : التدفق؛ الذي ينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة مما يجعل الوزن متدفقا تدفقا مستمرا، مما يغيب وجود الوقفات، فالشاعر هنا يكون مضطرا إلى مضاعفة الجهد و حشد قواه لتجنب " الانحدار" من تفعيلة إلى تفعيلة[3].

كما ربطت نازك الملائكة بين **المظهر العروضي** و **الدلالة الاجتماعية**، ذلك ما أوضحته في أربع قضايا : **أولها : النزوع إلى الواقع؛** لأن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل و الجد غايتها العليا[4] .

ثانيتها : الحنين إلى الاستقلال ؛ فالشاعر الحديث يحب أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم[5].

ثالثة القضايا: النفور من النموذج؛ فقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من الفكر الهندسي الصارم[6]، رغبة في الانعتاق من سلطة الماضي.

القضية الرابعة : إيثار المضمون ؛ فالشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما

---

(1) (2) ينظر : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحة 41.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 41- 42.

(4) المرجع نفسه، الصفحة 56.

(5) المرجع نفسه، الصفحة 57.

(6) المرجع نفسه، الصفحة 60.

يراعي نظام الشطر، و إنما يريد أن تمنح السطوة المتحكمة للمعاني[1] .

تضيف نازك الملائكة في إطار إيثار المضمون قائلة :« إنّ الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، و إنّما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة لمعاني التي يعبر عنها. و نظام الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة لأنّها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، و من ثمّ فإنّ الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير و كفاءة الانفعال، و يتمسك بالقافية الموحدة و لو على حساب الصور و المعاني التي تملأ نفس الشاعر»[2].

لقد أرادت نازك الملائكة من خلال التنظير لحركة الشعر الحر اختزال النص الشعري إلى داله العروضي، و هذا تغييب لمفهومه، فتحديد الشعر الحر بالعروض تحديد خارجي سطحي يتنافى مع روح الشعر.

ليس هذا فحسب، بل لم تتورع عن رمي الشعرية العربية القديمة بما ليس فيها، و اتهمتها بأنها شعرية تفضل سلامة الشكل على حساب صدق التعبير وكفاءة الانفعال، و تتمسك بالقافية على حساب الصور و المعاني.

أجل، تنكرت نازك للموروث العربي العريق، واعتقدت أنّها بذلك تبرر مشروعية نشوء مولودها الجديد، بل و تجعله بديلا للقصيدة العمودية.

هذا ما جعل د/ محمد بنيس يوجه لها سهام النقد في كتابه" الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر"؛ و رأى أن نازك رسمت المسلك الذي

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 57.

(2) المرجع السابق، الصفحة 63.

يجب على الشعر الحر أن يسلكه مهما تقدّم به الزمن، و قدّمت آراءها- خاصة في كتابها قضايا الشعر المعاصر- على أنها قوانين مقدّسة لا يمكن إنتاج الشعر إلاّ في ظلها، عكس ما هو معروف عن الشعر الحر في الغرب، فهو غير خاضع لقواعد صارمة و غير منحصر في قضايا عروضية بحتة،« حيث الذات هي وحدها مصدر بناء قانون غير مدرك للبيت»[1].

على هذا الأساس أرادت للشعر أن يختنق في الأفق المرسوم له من طرفها، لكن بين ما اختارته الذات الشاعرة و الشعر لنفسه وما اختارته له نازك حدثت الأزمة و الشرخ، بل القطيعة.

---

(1) محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث، بنياته و إبدلاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 31.

1- عـــنــاصـــــر الإيـــقــــــاع

1-1- الوزن و القافية

1-1-1- الوزن

1-1-2- القافية

1-1-2-1- الاشتغال الفضائي

1-2- الحركة الإيقاعية

1- عـــنـاصــــــر الإيـــــقـــــاع :

لم يعد الإيقاع الشرط الأساسي لتحديد الممارسة الشعرية و لا مساويا للوزن، بل ظاهرة أوسع من الوزن و متضمن له، كما أصبح مكوّنا بنائيا هاما و عنصرا من عناصر الشعرية، له سلطته في بناء دلالة النص، بل« لربما كان الإيقاع هو الدال الأكبر »[1] .

وهو - إضافة لهذا- يظل حسب **هنري ميشونيك**« مجهولا من قبل الذات الكاتبة، وهذه الذات ليست هي المتحكمة فيه، ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري»[2]

أفرز تصور **هنري ميشونيك** للإيقاع نظرية بقيت منسيّة في الخطاب النقدي الجديد، و التي اعتبرت الإيقاع تنظيما و تجليّا للذات المنتجة للخطاب، هذا ما جعل الحدود بين الإيقاع و المعنى و الذات حدودا غائمة بل غير موجودة، إضافة لهذا فقد سعت هذه النظرة لتأسيس تصور جديد مضاد للدليل.

تقوم إعادة بناء النص الشعري المعاصر- أساسا- على« الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص »[3]، حيث يتم النظر إلى البيت كدال ضمن بناء النص ككل[4]؛ لأنّ البيت في الوعي الشعري المعاصر لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى[5]، بعد أن كان الشعر العربي إلى وقت قريب شعرا بيتيا، يستقل البيت الواحد فيه داخل القصيدة، و يكاد يشكل كل بيت فيها- أي في القصيدة- قصيدة أخرى مستقـــلة بذاتها

---

(1) Henri Meschonnic , pour la poétique , page 178. نقلا عن : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 105.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 105.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 105.

(7) المرجع نفسه، الصفحة 105.

(8) المرجع نفسه، الصفحة 105- 106.

و بصورها و معناها[1].

هذا لا يعني إلغاء أهمية البيت في بناء النص بل يلغي استقلاله كبنية تامّة معنويا، فبعد أن كان تآلف الأبيات يكون قصيدة، صارت القصيدة منقسمة إلى أبيات، ليس هذا فحسب بل يؤدي إلى نتيجة مهمة في التصور الجديد للقصيدة المعاصرة هي أن معنى القصيدة كامن في القصيدة كاملة و الشطر المفرد لا يشكل وحدة معنوية البتة.

لم ترد الحداثة الشعرية أن تحقق هذا المكسب الوحيد فحسب، بل تطمح دائما أن تحقق مكاسب أخرى و على جميع الأصعدة، فالإيقاع في القصيدة الجديدة- و ربّما للمرّة الأولى في تاريخ الشعر العربي- صار إشكاليا إلى حد بعيد نظرا لانهيار الحدود بين الأجناس الأدبية، ففي حين« لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة القديمة جهدا، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا »[2].

1-1- **الوزن و القافية** :

1-1- **الوزن** :

إن دراسة الوزن في قصائد ديوان" أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس تجعلنا نقف في مفترق طريقين، طريقين شعريين سلكهما الشاعر في الديوان هما : **القصيدة النثرية و القصيدة الموزونة** ؛ فقد قسم ديوانه إلى ست قصائد نثرية متوسطة الطول تحمل اسم" مزمور"، تتضمن كل واحدة منها عددا من القصائد القصيرة الحرة

(1) د/ عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة ، دراسة في شعر اليمن الجديد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، الصفحة 5.

(2) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 39.

الموزونة، تحمل كل مجموعة من القصائد مع مزمورها عنوانا إجماليا أراده الشاعر، باستثناء المجموعة الأخيرة" الموت المعاد" التي خلت من القصيدة النثرية.

و القصيدة النثرية تاريخها طويل في حياة أدونيس و أصدقاؤه من الشعراء المجددين، فقد راهن هو و زملاؤه في **مجلة " شعر"** البيروتية على بداية زمن جديد للشعر، زمن تنهار فيه الحدود بين الشعر و النثر قصد بناء شكل شعري جديد ظل الذوق العربي- المخلص للتجربة الشعرية التقليدية- يمجه و يرفضه.

فإذا كانت كتابات جبران خليل جبران و أمين الريحاني و فؤاد سليمان في نثرهم الفني قد فتحت النص النثري على آفاقه الشعرية، فإن قصائد محمد الماغوط و أنسي الحاج و تجربة أدونيس النثرية مع مقالته النقدية التي ينظر فيها لقصيدة النثر قد طرحت بالفعل مشروع قصيدة جديدة خالية من أي إيقاع وزني عروضي، و من أي قافية على غرار تجربة **" والت ويتمان"** في أمريكا و تجربة **"مالارميه** و **بودلير"** في أوروبا.

بدت تجربة أدونيس النثرية في" المزامير" تجربة ناضجة اخترقت الثنائية الأرسطية للشعر و النثر، و التي اختزلت النص الشعري في الوزن و الاستعارة و القافية، كما فرضت بقوة إعادة توضيح الفرق بين مفهومي الشعر و النثر في الممارسة النقدية و الشعرية على حد سواء.

فـ« الفرق بين الشعر و النثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي و لا في الجوهر الفكري، و لكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال و المدلول من جهة و بين المدلولات بعضها و بعض من جهة أخرى »[1] .

---

(1) جون كوين، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 223.

يعني هذا؛ أن الشعر لا يساوي النثر مضافا إليه الوزن و القافية و إنما هو« المضاد للنثر »[1]، والوزن- حسب هذا التصور الجديد- بات عنصرا شكليا خارجيا، يقول أدونيس :« إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، و ليس كل نثر خاليا، بالضرورة، من الشعر »[2] .

إن الشعر يعمل- دائما- على هدم اللغة العادية ليعيد بناءها، فهو مخالفة للقواعد، أي « مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت و المعنى التي تسود كل ألوان النثر»[3].

وضحنا في الفصل اللغوي السابق كيف تمكنت " المزامير" من عبور مملكة النثر إلى مملكة الشعر من خلال وسائل لغوية أسهبنا في الحديث عنها، حيث قدمت بدائل موسيقية و إيقاعية جديدة، و بذلك استحقت أن تسمى قصائد بحق دون أن ترضخ لأوزان الخليل[*] .

أما القصائد الحرة الموزونة في الديوان فقد خضعت للأبحر التالية وفق النسب المئوية الواردة في الجدول التالي :

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 72.

(2) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 16.

(3) جون كوين، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 96.

(*) الفصل الأول بأكمله يعالج الفكرة خاصة " النمط التجاوزي "، كذلك عنصر التكرار و التوازي في هذا الفصل قادران على تقديم هذه البدائل الموسيقية حيث يوفران نوعا من التخدير المغناطيسي **hypnose** الملائم للحالة الشعرية.

جـــــدول رقم 03:

البـــــحـــــــــر	النسبة المئوية لتواجدها في الديوان
المتدارك	%71.75
الــرجـز	% 54.19
المتقارب	%45.03
الـرمــل	%9.16
البسيــط	%9.16
الكــامل	%3.81
الخفــيف	% 2.29
المديــد	%2.29
الطويـل	%0.76

✧ **جدول يوضح النسب المئوية لبحور الشعر في ديوان أغاني مهيار الدمشقي**(*) ✧

عمد أدونيس إلى استعمال أوزان الخليل- المذكورة آنفا- لكن بطريقة مختلفة، تقودها قناعة جديدة هي أن« التفعيلة ليست شكلا إيقاعيا منتهيا، و إنما هي حد أدنى منه »(1)، حيث تحول الانتقال من تفعيلة بحر إلى تفعيلة بحر آخر في السطر الشعري

(*) علما أن :

النسبة المئوية = عدد مرات ورودها في الديوان × 100 / 131 (عدد قصائد الديوان)

(1) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الصفحة 123.

الواحد أمرا ممكنا في الممارسة الإبداعية.

لقد تغيّر مفهوم الوزن الشعري لدى أدونيس و أخذ بعدا آخر، يقول :« الوزن في الشعر ليس" وزنا"- بل حركة و تموج و ليس للوزن، بما هو قاعدة و قالب و"مادة"، أية علاقة بالشعر »[1] .

فالوزن- حسب هذا التصوّر- أبعد و أكثر من أن يكون مجرد وزن، و ما يؤكد ذلك أن القصائد الموقعة على نفس الوزن لا تحمل نفس القيمة الجمالية و مبدعوها كذلك.

كما أن النظرة القديمة للوزن و أهميتها صارت لا تلبي الحاجة التي تقتضيها وضعية الذات الكاتبة في الواقع المعاصر.

من هذا المنطلق اعتقد بعض النقاد أنّ أدونيس قد قام بمزج بحرين في سطر واحد، وحولهما إلى موجات متدفقة متناغمة كأنهما بحر واحد، وهذا ما حدث في قصيدة "صوت" يقول :

مهيار وجه خانه عاشقوه

00//0///0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعل فاعلان

مهيار أجراس بلا رنين

00//0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فعول

مهيار مكتوب على الوجوه[2]

00//0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فعيل

---

(1) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، الصفحة 167.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 15.

يتراءى للدارس في الوهلة الأولى أن أدونيس قد مزج بين مختلفتين هما" الرجز" و" المتدارك"، لكن حقيقة الأمر- في اعتقادنا- أنّ أدونيس قد اعتمد تفـــعيلــة بحــر " السريع" مع تنويع تفعيلي بسيط، كيف ذلك؟ لأنّ حذف حركة أخف من حذف سكون و تسكين متحرك.

لكن ما يلفت الانتباه في تاريخ الإيقاع العربي أن **د/ كمال أبو ديب** لم يتفطن لهذه الفكرة و قال :« من الواضح أننا إذا طبقنا نظام الخليل لا يسمح بتحول التفعيلة الثالثة من السريع إلى(فعولن- فاعلن- فعل- فعولن)، و رفض هذه القطعة خسارة لا شك فيها، أمّا النظام الجديد فإنّه يصفها و حسب، و لا يجد في التبادل المذكور بين نوى وحداتها خروجا على أسس الإيقاع العربي، بل يقول ببساطة، إنّ الشاعر الحديث يخطو خطوة أبعد في تشكلاته الإيقاعية »[1].

أعتقد أنّ هذا **التنويع التفعيلي**- الذي يتكرر في قصائد أخرى كقصيدة" تولد عيناه" و" الأيام"- لا ينم عن رغبة في الخروج عن النسق التفعيلي للخليل و حسب، بل ينم عن رغبة في الخروج عن النسق الثقافي الذي أنتج العروض وموسيقى الشعر العربي بأكمله؛ أي أن أدونيس كان يجسد فكرة تحريك الثابت و زلزلته في كل لحظة.

لعلّ تصريحات أدونيس الكثيرة في كتبه النقدية عن فـكرة الخـرق المـوسـيقي تحديدا- كقوله مثلا : « لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن تكشف، بشكل أشمل، عن الإحساس بتموج الـعالم و الإنسان »[2]، قد صرف أذهـان الدارسين لتخمينات مسبقة تبدو في ظاهرها صـائبة، بل مغـــــرية كالفكرة التي

---

(1) د/ كما أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، الصفحة 86- 87.

(2) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 14- 15.

نحن بصددها أي **المزج التفعيلي**.

ليس هذا فحسب، بل إنهم اعتقدوا أنّ التشكيل المزجي حقيقة واقعة، جاءت استجابة للحساسية الفنية الجديدة التي تميّزت بالحيوية الذاتية و عمق بالذات و التفرّد، و ربّما تكون ناتجة عن معاناة الأنا لانشطار روحي، مثلما دهب الباحث محمد فكري الجزار في كتابه " لسانيات الاختلاف".

تفسير هذا أنّ دارسي الحداثة قد أهملوا قانون الزحافات و العلل الذي سطّره الخليل في علمه، و ذهبوا بعيدا إلى فكرة **" المزج التفعيلي"**، و اعتبروه خروجا عن العروض القديم و تأسيسا لنظرية عروضية جديدة.

1-1-2- القـــافيـــة :

***لغة* :** من قفا يقفو(تبع الأثر) إذا تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت و ينتظم بها.

و قافية كل شيء آخره[1] .

و تطلق على القصيدة كما قال ابن جني : لا يمتنع عندي أن يقال في هذا أنه أراد القصائد كقول الخنساء :

و قافية مثل حد السنا ✧ ن تبقى و يذهب من قالها[2]

أما عند الأخفش فهي البيت لأن القافية لا تعرف إلا إذا تعددت الأبيات محتجا يقول سحيم عبد بني الحسحاس :

أشارت بمدارها و قالت لتربها ✧ أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا[3]

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 15، مادة قفا .

(2) المرجع نفسه، مادة قفا.

(3) د/ محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر،1977، الصفحة 2.

اصطلاحا **:** تعرفها ميشال أكيان **MICHELE AQUIEN** في معجمـــــها للشعرية بأنها كلمة- **RIME -** مرتبطة منذ أبد الزمن بنظم الشعر(المضاد للنثر) (...) توجد عامة في آخر البيت الشعري، تأتي بصفة تلقائية جدا، لكنها في الشعر الصيني تظهر في بداية البيت[1] .

أما العروضيون العرب فقد اختلفوا في تحديدها، فللقافية تعاريف مختلفة : أشهرها اثنان؛ الأول أنها حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، و هذا التعريف قاله ثعلب، و لم يأخذ به علماء العروض بعده، و لكنه لا يزال هو المفهوم الشائع للقافية، و معظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروي[2] .

أما التعريف الثاني فهو **للخليل بن أحمد الفراهيدي** وهو الثابت في كتب العروض، قال : هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن[3].

غير أنه من الغريب أن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع زائد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطـــويلان في آخـــره مع ما قـــد يكون بينهما من مقاطع
قصيرة[4].

و من المحدثين العرب د/ إبراهيم أنيس الذي يقول : ليست القافية إلا عدة أصوات

---

(1) Michèle aquien dictionnaire de poétique page 233-234.

(2) د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية) ،دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978، الصفحة 99.

(3) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، مطبعة حجازي، مصر، الطبعة الأولى، 1934، الصفحة 129.

(4) ينظر : د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، الصفحة 99.

تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، و تكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[1] .

ومن التعاريف السالفة الذكر يتبين أنه لا خلاف بينهم في أنها تظهر في آخر البيت كما يلزم تكرارها في نهاية البيت.

لقد احتفل العرب بالقافية احتفالا كبيرا و عمدوا إلى دراستها و وضعوا لها ألقابا خمسة : **المترادفة(/00)** و **المتواترة (/0/0)** و **المتداركة (/0//0)** و **المتراكبة (/0///0)** و **المتكاوسة (/0////0)**، و يندر- حسب شكري محمد عياد- أن تكون القافية مقطعا زائد الطول(00/0)[2]، و هذا ما لا ينطبق على القافية في الشعر الحديث كما سنرى في الشواهد.

أما الأوروبيون فقد عرفوا أنواعا أخرى من القوافي نذكر منها : القافية الداخلية؛ و هي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر. و القافية المتقارعة ؛ و هي التي تحدث بين كلمتين متتاليتين. و قافية المطالع **allitération**؛ وهي اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر في سطرين متتالين أو أكثر.

كما وضعوا أسماء مختلفة لقافية المقاطع منها :

- القافية المزدوجة .aa.bb.cc.dd وهي التي في كل بيتين متتاليين.

- و القافية المتعامدة abab و هي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث و الثاني

---

(1) د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1965، الصفحة 246.

(2) ينظر : شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، الصفحة 99.

مع الرابع.

- و القافية المتعانقة abba و هي التي تكون قافية الشطر الأول مثل الرابع و الثاني مثل الثالث.

- و القافية المثلثة aabccb وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس على حين تتفق القافية في الأول و الثاني و الرابع و الخامس[*].

لكن القافية عند العرب تنقسم نوعان :

1- مطلقة : وهي المتحركة الروي.

2- مقيدة : وهي الساكنة الروي.

لعل هذه التسميات المختلفة لدى النقاد العرب تنم عن أهمية القافية ودورها الدلالي و البنائي في الشعر القديم، حيث« جعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما و تحسينه من ظاهر و باطن »[1]. فلا يمكن للشاعر أن يهتك قداستـها و يتناسى مكانتها.

لكن مع ظهور الشعر الجديد فقدت القصيدة العربية كثيرا من خصائصها و فقدت معها عنصر التقفية كما كان مألوفا- قديما- و باتت الذائقة العربية تحس« بتصرم الصلات و انبتات الروابط و تقطعها و من ثم جاءت الجمل بدورها تعكس هذا الجو الثقيل، بعدم ترابطها و انقطاع الصلات اللغوية بينهما »[2] .

و حقيقة الأمر أن الشاعر المعاصر عندما أراد أن يتخلص من كل تقاليد الكتابة الشعرية القديمة لم يرد أن يحدث قطيعة متكاملة و حقيقية مع الماضي فحسب، و إنما أراد ذلك ليعوض كل عنصر موسيقى محذوف بعنصر جديد يخدم القصيدة و يدعمها

(*) للاستزادة ، ينظر : د/ محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، الصفحة 9- 10- 11.

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، الصفحة 251.

(2) د/ محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، الصفحة 138- 139.

فنيا و معنويا.

استغنى الشاعر الجديد عن القافية بوضعها القديم، و أخذ بالقافية" المتحررة"، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام و تآلف بشكل يعفيه من التزام حروف الروي، فالقافية في الشعر الجديد كلمة لا يختارها من قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، و إنما هي كلمة "ما" من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي و الموسيقي للسطر الشعري، لأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها[1].

غير أن هذا التنكر للتقاليد الأدبية كان يفرض عليه أن يخلق مصطلحات جديدة مناسبة لثورته، فالتجديد مثلا في الوزن يفرض مصطلحا جديدا له، و التجديد في القافية بفرض بدوره تسمية جديدة لها، فهل عجز الحداثة عن خلق مصطلحات مفهومية خاصة بها دليل على قصورها و ضحالتها؟ أم أنها لا زالت تبني ذاتها بحذر؟ أو أن القناعة بمشروعها قناعة باتت مهزوزة أمام تاريخ شعري و نقدي عريق؟

المهم أن منظروا الحداثة ظلوا يستعملون مصطلحات التراث النقدي القديم لكن بنظرة جديدة أملتها ثقافتهم الجديدة المتأثرة بالنظير الغربي، فلقد أصبحت القافية- حسب أراجون- هي التي تملي على البيت مساره[2] ، و هي ليست مجرد ترديد لصوت حسب جون كوين- و لكنه ترديد لصوت نهائي[3]، و بالتالي هي لا تشير إلى اكتمال السطر عروضيا و نحويا ودلاليا.

---

(1) محمد الحسناوي ، الفاصلة في القرآن،المكتب الإسلامي، بيروت،الطبعة الثانية،1986 ، الصفحة 351

(2) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، الصفحة 101.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة 101.

كان على أدونيس- و أمثاله من المولعين بشهوة التجريب- أن يتحملوا تبعات هذا الطرح الجديد، فغياب القافية و غياب دورها البنائي و الإيقاعي باعتبارها- سابقا- « موقعا مركزيا تتجمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية »[1] يترك فراغا على الشاعر ملؤه و إلا تحول إيقاع شعره امتداديا كالنثر.

لذلك اختار أدونيس أن يفعل وجود القافية و يؤكد صوتها الجديد بعنصرين هامين هما :

- علامات الترقيم.
- البياض.

كما تتفاعل الوقفة بنوعيها معهما لإنتاج معنى النص الشعري، و هذا ما يسمى **اشتغالا فضائيا.**

1-1-2-1- <u>الاشـــتغـــال الفضـــائـــي</u> :

بعد سيادة الكتابة و توجه الشعر نحو« التركيز و اقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية »[2]، و بعد تفجير« الثورة التقنية في مجال تمثيل **représentation** و إعادة إنتاج الواقع »[3] و التي عملت على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي المسمى أيقونيا، جاءت النزعة الفضائية حصيلة هذا النزوع، و أصبح الشكل الطباعي« نظاما سيميائيا يتضمن النظام الغوي و يتسع عنه لاحتواء مجموعة من العلاقات غير اللغوية منها الطباعي(البياض- السواد- ثخانة الخط و نوعه) و منها

---

(1) د/ سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى، 1996، الصفحة 89.

(2) محمد الماكري ، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1991، الصفحة 7.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 41.

الرقمي(الفاصلة- النقطة- الفاصلة تحتها نقطة- نقاط الحذف- النقطتان فوق بعضهما) و منها الأداتي(علامتا التنصيص، الأقواس) »[1].

هذه العلامات الترقيمية تعمل على التغيير من طبيعة اللغة و تحولها من الطبيعة الزمنية إلى الطبيعة المكانية حيث تصبح مؤشرا مهما له دوره في إعطاء دلالة النص الشعري.

و التشكيل الطباعي كأي نظام سيميائي آخر يمتلك مستويين من التنفيذ :

1- مستوى معياري : تكون الأولية فيه للتمثيل المنطوق، و التشكيل برغم وجوده يؤدي وظيفة سمعية زمنية.

2- مستوى متجاوز للمعيارية : تكون الأولية للكتابة و ظهورها البصري.

فالمستوى الثاني يمثل حسب **" جيوفري ليتش"** خصوصية شعرية يسميه "الانحراف الطباعي" يقول« إن السطر الطباعي من الشعر مثل المقطع الشعري، وحدة لا تتوازى في غير التنوعات الشعرية.. إنها تعتمد على التفاعل، و مؤهلة لهذا التفاعل مع الوحدات الأساسية للتشكيل الطباعي »[2].

يبدو من خلال هذا التعريف أن جيوفري ليتش قد انجرف وراء الأسلوبيات اللغوية حيث أقام شبه توازي بينها و بين التشكيل الطباعي، مهملا المسوغ الأساس للتشكيل الطباعي، زيادة على ذلك أخطأ في اعتبار التشكيل الطباعي انحرافا عن تمثيل الطباعة للصوت، فليست الكتابة أو الطباعة في المستوى المعياري تمثيلا أمينا للصوت باعتراف مؤسس اللسانيات الحديثة نفسه.

---

(1) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الصفحة 225.

(2) geoffry. M.leech , a linguistic guide to english poetry ,page 47. نقلا عن المرجع نفسه ، الصفحة 225- 226.

لقد زاد الاهتمام بالتشكيل الطباعي، حيث لم يعد الاعتبار التواصلي مع القارئ يحكمه الشرط التداولي فقط، بل تحكمه إلى جانب إلزامات الفعالية التبليغية حيثيات تسويفية محضة، إذ ظهرت ثلاث اتجاهات عملت على إبراز هذه الخصوصية :

1- نظرية الأشكال(الجشتالت)(*) .

2- البلاغة البصرية.

3- سيميوطيقا بيرس(**) .

فالجشتالتيون- مثلا- يرون أن العالم و الصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة، و قللوا من أهمية الثقافة و الانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية، كما قالوا بأهمية التجربة المباشرة.

هذا التوجه الجديد- الذي يعتبر توقا للانخراط في المرحلة التاريخية الراهنة في سمتها العلمية و التقنية- كان مواكبا للإبدالات المهمة التي تعرض لها البيت الشعري، حيث أصبح الترقيم و المكان النصي و الصراع بين السواد و البياض أنساقا فرعية تتفاعل مع الأنساق الأخرى كالوزن لتؤطر النسق العام للخطاب.

و النص الأدونيسي- بطبيعته- نص يستجيب بحدة للتصورات المعاصرة لذلك ينقسم لنوعين من التشكيل الطباعي :

- التوزيع الطباعي النثري.
- التوزيع الطباعي الشعري.

فالأول يكون للامتداد الخطي فيه دوره في بناء الدلالة، كما للعلامات الترقيمية نفس أهمية هذا الدور، كما حدث في المزامير الستة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي

(*) يعتبر الاتجاه الجشتالتي اتجاها فلسفيا و اتجاها سيكولوجيا في آن واحد تولد مع بداية القرن العشرين كردة فعل ضد سيكولوجيا القرن 19 التحليلية، و التي جعلت من مهامها تحليل وقائع الوعي أو السلوكات متأثرة في ذلك بالعلوم الأخرى، خاصة الفيزياء و الكيمياء، فهو اتجاه فلسفي لكونه يدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم البيولوجي و الذهني، و يؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية، و هو كذلك اتجاه سيكولوجي لأنه يطبق نفس المقولات الخاصة بالسيكولوجيا.

(**) للاستزادة، ينظر:كتاب محمد الماكري، الشكل و الخطاب.

يتعمد أدونيس إحداث نوع من المفارقة الدالة، حيث يحدث تناقضا بين الشكل الطباعي و البناء الدلالي، يقول- مثلا- في مزمور(الأول) :

يقــبل أعـــزل كالغـــابة و كالغـــيــم لا يـــرد، و أمـــس حـمـــل قـــارة ونقـل الـبـحـر مـن مكانـــه.

يـــرســم قــفــا النــهــار، يصـــنع مـن قدميه نـهارا و يسـتعـيـر حذاء اللـيل ثم ينـتظـر ما لا يـأتي. إنه فـيزياء الأشيـاء- يعـرفــها و يـسمـيــها بأسـماء لا يــبوح بــها. إنــه الــواقــع و نقــيضـــه، الحــيــاة و غـيـرها[1]

استمد أدونيس هذا التشكيل الطباعي من طبيعة النثر، حيث الامتداد الخطي يمثل التسلسل الفكري و العلامات الترقيمية طريقة لتنظيم هذا التسلسل، كما أن الامتداد الخطي- في المزامير بأسرها- يستهدف العروض، حيث يتم تغييب الوزن الدائري(الشعر) و يحل بدله الوزن الامتدادي(النثر).

لكن المتلقي يصبح إزاء تناقض يعمل على تقويض ذخيرته الأدبية، ليبدأ في بناء أفق جديد يستطيع عن طريقه تحليل العمل و تصنيفه، بل إنه سيتعود على إهمال تصنيف النص، ليحاول إنتاج و بناء دلالة النص العابر للأجناس.

أما في الثاني فيتم الصراع بين الصمت و الصوت عبر تشكيل الصفحة الشعرية، حيث يتحول كل شيء في الصفحة رمزا دالا له فعله الجمالي في الخطاب و على حد تعبير" **جيرار لابشيري** " :« إن الصفحة الشعرية ليست قطعة من الورق أو عنصرا ماديا فحسب، و لكنها تسهم في إنتاج المعنى»[2]، و يضيف لابشيري «الشعر لعبة أو تمثيل بالأشكال أو بمكان الكلمات على الصفحة، و القارئ مدعو لأخذ

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 11.

(2) نقلا عن : محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الصفحة 62.

دوره في هذه اللعبة»[1].

لذلك انخرط أدونيس في صف المتنكرين للتراث و قوانينه الإبداعية، ثم أنصت لهذه القناعة الجديدة " الشعر لعبة" و على الشاعر أن يمارسها بكل متعة و لذة، حيث يعمد الشاعر في" أغاني مهيار الدمشقي" على تدعيم فنه بتقنيات لغوية في الآن نفسه، حيث تصبح دلالة الأولى كامنة في دال الثانية، و تصبح للثانية السيادة التشكيلية و التي تتمثل في وظيفة العلامات الترقيمية، كما في قصيدة " تولد عيناه" القصيرة :

في الصخرة المجنونة الدائره

تبحث عن سيزيف،

تولد عيناه،

تولد عيناه

في الأعين المطفأة الحائره

تسأل عن أريان،

تولد عيناه

في سفر يسيل كالنزيف

من جثة المكان،

في عالم يلبس وجه الموت

لا لغة تعبره لا صوت-

تولد عيناه[2] .

تؤشر" الفاصلة" على مساحة جزئية من الصمت، و كلية في" النقطـــة" و في "حالة غياب علامات الوقف"، فتغيب علامة الوقف في السطر الأول لأن الجملة

---

(1) نقلا عن المرجع نفسه، الصفحة 62.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 17.

غير منتهية معنويا و مكتملة عروضيا، في حين تغيب علامة الوقف في السطر الرابع لسبب آخر.

فلعلها ترمز بحضور" الصمت"« هذا المهيب الجليل الأسمى من الرمز اللغوي و الأجدى دلالة من تبادل الفكرة، إنه المعنى بذاته لا بأصواته، الحقيقية حين تعجز اللغة عن إحاطتها لقوانين إنتاجها»[1].

نعم يحل الصمت و يخلق جوا من السكينة تشبه لحظة مناجاة الصوفي لربه، اللحظة التي يقول فيها كل شيء دون أن يقول شيء، لحظة تشيد بولادة عينين جديدتين، عينين تريان الواقع بصورة واضحة، الواقع الذي ظل يفلت من يديه كصخرة سيزيف.

أما غياب العلامة في السطر العاشر، فهو يستحضر الصمت الكئيب في الجنائز ليعطي لجملة(يلبس وجه الموت) مدلولها و يفعله.
كما تقوم الشرطة الاعتراضية « في الأغلب مقام الفاصلة»[2] ، فهي تترك المتلقي يأخذ نفسا أخيرا قبل البشرى الأخيرة " تولد عيناه" .

و قد تغيب علامات الترقيم في القصيدة- بأكملها- إلى جانب غياب القافية، مما يولد ضرورة إيقاعية على الشاعر أن يسلكها هي**" الوقفة"** و« تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع النفس عند الإلقاء، لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة، و سرعان ما يمجه و نرفض أن نقرأه »[3] .

فالوقف رغم أنه ظاهرة فيزيولوجية، إلا أنه محمل بدلالة لغوية، لذلك يعمد

---

(1) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الصفحة 61.

(2) د/ سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، الصفحة 48.

(3) د/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 118.

الشاعر لتوظيف الوقفات في إنتاج المعنى الأدبي للنص« لأن النص كما يقول (بارت) لم يعد اليوم مجال تعبير فقط، و إنما غدا مجال افتتان أيضا »[1] .

و الوقفة حسب د/ محمد بنيس تنقسم إلى :

- الوقفة التامة.
- الوقفة الوزنية.
- الوقفة المركبية و الدلالية.

ففي **الوقفة التامة** يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية و المركبية و الدلالية[2]، و مثاله في الديوان قصيدة " ليس نجما" :

ليس نجما ليس إيحاء نبي
ليس وجها خاشعا للقمر
هو ذا يأتي كرمح وثني
غازيا أرض الحروف
نازفا- يرفع للشمس نزيفه؛
هو ذا يلبس عري الحجر[3]

فأسطر هذه القصيدة كاملة من حيث الوزن- أي لا تلجأ إلى إلى التدوير- حيث تتكرر فيها الوحدة الوزنية لبحر الرمل ثلاث مرات" فاعلاتن" دون خلوها- طبعا- من الزحاف باعتباره انحرافا قانونيا أجازه الخليل نفسه، و هي كاملة أيضا من جهة التركيب، فالسطر الواحد لا يحتاج معنويا للسطر الذي يليه وزنيا و تركيبيا.

---

(1) الفاتح الجيلالي بوهلال، رموز الحركة الشعرية بالمغرب، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 30، الكويت، 2001الصفحة 27.

(2) د/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 122.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 13.

أما **الوقفة الوزنية** فيكون البيت فيها تاما وزنيا، و لكنه ناقص مركبيا و دلاليا[1]، و تركيبيا. و مثاله بعض أسطر قصيدة "صوت" في ديوان أغاني مهيار الدمشقي :

مهيار مكتوب على الوجوه

أغنية تزورنا خلسة

في طرق بيضاء منفية،

مهيار ناقوس من التائهين

في هذه الأرض الجليلية[2]

غير أن **الوقفة المركبية و الدلالية** نقيضة الوقفة السالفة[3]، فهي ناقصة وزنيا و تامة مركبيا، و مثالها بعض أسطر قصيدة " دعوة الموت" :

يضربنا مهيار

يحرق فينا قشرة الحياة

و الصبر و الملامح الوديعه[4]

هذه الأسطر مستقلة مركبيا لكنها ناقصة وزنيا، لذلك تلجأ لاستعمال ظاهرة التدوير.

1-2- الحـــركـــــة الإيـقـــاعـــــيـــــة :

إن الحركة ضرورة الحياة و كنهها، هي ضد كل ما يعني السكون، إنها إصرار على الحياة و تحدي ضد الموت، إذ لا تتحقق سعادة البشرية إلا بها، مثلما يعبر المثل الشعبي"في الحركة بركة"، تسيرها قدرة إلهية- مهما أنكر الماديون و الماركسيون-

---

(1) د/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 123.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 15.

(3) د/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، الصفحة 125.

(4) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 19.

فبإذن الله عز وجل تسير الكواكب و الأفلاك في مدارها، و بإذنه- أيضا- تدور الأرض حول نفسها و حول الشمس و لا تحيد عن مدارها.

و الحركة سابقة للمادة و من تسبيب قوى روحية، و ليست المادة مصدر الحركة كما يزعم المفكرون أولو النزعة المادية من فلاسفة عصرنا. و ليست المادة شرطا لوجود الحركة و لكنها شرط تجليا و ظهورها[1] .

لأن جسد الإنسان- مثلا- لو كان المسبب الأول للحركة، لتحرك ضمن اتجاهات مختلفة؛ علوية و سفلية أو حلق مثل الطير، لكن الإرادة الإلهية و الروح التي قدر لها أن تتحرك في مدارها المألوف شاءت ذلك.

يعرف قاموس"pluridictionnaire larousse"مصطلح الحركة **mouvement** بأنه تغيير وضعية جسم بالنسبة لنقطة ثابتة في فضاء و زمن محدد[2].

تنقسم الحركة حسب ما يحددها الفيزيائيون إلى ثلاثة أنواع :

1- حركة دائرية mouvement circulaire : وهي التي تقوم على مبدأ المعاودة و التكرار و تعتمد على أزمنة منتظمة، و مسارها دائري أي عندما تنتهي إلى نقطة معلومة تعود إلى الانطلاق من جديد[1]. و الشعر يتميز بهذا النوع من الحركة، و لعل تمثيل الخليل للبحور الشعرية بدوائر عروضية ينم عن حس إيقاعي و موسيقي قوي.

3- حركة اهتزازية mouvement vibration : وهي التي تتم من خلال عملية التذبذب في اتجاه معين.

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 19.

(2) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، الصفحة 43.

(3) Pluridictionnaire larousse. librairie larousse. paris. 1977. page 920.

3- حركة انزياحية (أو متحولة) mouvement translation : ونضيف لهذه الأنواع نوعا رابعا يتعلق بالنثر وهي :

4- الحركة الامتدادية mouvement de prolongement : وهي التي تتم على مسار مستقيم بسرعة ثابتة[2] .

و مادامت الحركة أساس كل شيء في الوجود، فهي أساس الإيقاع في الشعر - كذلك- ولا يقوم لولاها. و هي معدنه و أساسه، يظهر بظهورها و ينقطع بانقطاعها، لذلك« سمى اليونانيون الشعر و الموسيقى و الرقص فنون الحركة»[3]

تعرفها موسوعة ميكروسفت **microsoft** بأنها:« جزء من قطعة تركيبية موسيقية أو تحديد لخط إيقاعي ذو سرعة أو تسارع معين و الذي على أساسه تعزف، أو يجب أن تعزف»[4] .

يعني هذا أنها تسير ضمن خط إيقاعي يتميز بسرعة منتظمة، تقوم على مبادئ معروفة هي : الثقل و الخفة و السكون، في حين يزعم بعض الباحثين الغربيين أن عمادها مبدأ الخفة وl'intensité و مبدأ الارتفاع و الانخفاض la hauteur.

لحساب الحركة الإيقاعية فكرنا في استعمال الوزن (métrique) لكننا تراجعنا لأن الوزن ليس إلا هيكلا مجردا لا يدل بذاته على قيمة محددة، و ل يمكن لنا أن نستنتج منه أية دلالة، كما كان بعض القدماء و بعض المحدثين يفعلون.

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الصفحة 278.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 278- 279.

(3) محمد العياشي، نظرية الشعر العربي، الصفحة 43.

(4) (musique) c 1993. 1999. microsoft corporation mouvement.

لذلك فضلنا انتهاج طريقة معاصرة هي حساب **السرعة الافتراضية الإيقاعية** التي تعتبر معادلا عدديا للحركة.

قمنا أولا بحساب عدد المقاطع القصيرة و الطويلة و زائدة الطول، علما أن« المقطع القصير ضعف الطويل في سرعته، و المقطع الطويل مساويا في سرعته لزائد الطول و ونصف »[1].

ثم قمنا بإعطاء المقطع القصير رقما افتراضيا(6) و الطويل رقم(3) و زائد الطول رقم(2).

هكذا يمكننا أن نحسب السرعة الافتراضية الإيقاعية حسب القاعدة التالية :

سر= (عدد المقاطع 6) +(عدد المقاطع 3) + (عدد المقاطع زائدة الطول 2)
الجملة

فحصلنا على الجداول التالية :

(1) د/ سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، الصفحة 65.

الجدول رقم 04 :

القصيدة	عدد م. القصيرة	عدد م.الطويلة	عدد م.زائدة.ط	الجملة	نسبة السر.إ.إ
ليس نجما	29	49	2	80	4.81
ملك مهيار	22	27	7	56	4.32
صوت	20	51	4	75	4.98
صوت آخر	31	29	0	60	4.45
تولد عيناه	33	52	8	93	4.59
الأيـــام	18	23	5	46	4.39
دعوة الموت	41	68	10	119	4.63
قناع الأغنيات	31	33	7	71	4.29
مدينة الأنصار	42	64	8	114	4.61
العهد الجديد	54	62	3	119	4.53
بين الصدى و..	44	49	0	93	4.58
الجرس	24	36	2	62	4.70
آخر السماء	41	47	6	94	4.43
وجه مهيار	26	39	4	69	4.63
الحيرة	29	29	7	62	4.46
ينام في يديه	25	26	2	53	4.43
يحمل في عينيه	38	40	10	88	4.25
توأم النهار	22	37	6	65	4.61
الآخرون	47	54	7	108	4.43
البربري القديس	43	49	6	98	4.43
الجرح	224	329	40	593	4.59
مات إله	26	30	8	64	4.28
الضياع	41	61	11	113	4.52
حجر	13	17	2	32	4.53
السقوط	45	48	10	103	4.30
حوار	38	53	10	101	4.47
لغة الخطيئة	37	58	3	98	4.74
ملك الرياح	57	61	4	122	4.46
الصخرة	29	30	0	59	4.52

الجدول رقم05:

القصيدة	عدد م. القصيرة	عدد م.الطويلة	عدد م.زائدة.ط	الجملة	نسبة السر.إ.إ
هاوية	34	44	3	81	4.59
لي أسراري	21	38	2	61	4.83
لم ترني عيناك	27	39	7	73	4.60
حوار	47	83	2	132	4.87
الحضور	38	47	12	97	4.32
الأيام السبعة	34	40	3	77	4.51
أورفيوس	38	40	6	84	4.35
أرض السحر	25	43	6	74	4.66
رؤيا	33	47	95	89	4.11
سفر	47	50	7	102	4.71
أترك لناوراءك	60	86	1	153	4.64
أسلمت أيامي	67	82	6	150	4.63
جسر الدمع	47	49	9	102	4.38
لا حد لي	32	55	5	96	4.62
السدود	55	77	0	137	4.64
الأرض الوحيدة	28	36	5	64	4.68
أمينة	50	72	9	127	4.66
قلت لكم	42	58	2	109	4.51
الهزيمة	29	44	13	75	4.73
يكفيك أن ترى	45	60	5	118	4.41
الكرسي	25	42	5	72	4.68
المصباح	36	60	7	101	4.73
أبحث عن أوديـ	27	34	7	68	4.39
البلاد القديمة	22	35	5	62	4.61
أرض بلا معاد	29	45	7	81	4.58
اليوم لي لغتي	54	63	0	117	4.61
الأرض	47	64	10	121	4.50
لغة المسافة	78	85	6	169	4.47
البرق	22	29	5	56	4.46

الجدول رقم06:

القصيدة	عدد م. القصيرة	عدد م.الطويلة	عدد م.زائدة.ط	الجملة	نسبة السر.إ.إ
ظلي وظل الأر	28	36	3	67	4.56
أوديس	52	67	12	131	4.47
مرآة الحجر	99	126	8	233	4.58
الأغنية	24	35	8	67	4.44
لمرة واحدة	31	32	4	67	4.37
الأرض الثانية	21	27	2	50	4.58
اعتراف	41	55	5	101	4.58
صلاة	25	35	12	72	4.29
المسافر	12	22	0	34	4.94
الصاعقة	48	59	15	122	4.32
بعد السكوت	55	70	4	129	4.59
الذئب الإلهي	19	23	1	43	4.58
قدم الأطفال	28	51	10	89	4.49
حجر الصاعقة	41	49	2	92	4.57
تائه الوجه	27	29	0	56	4.55
أخلق أرضا	29	34	0	63	4.61
الخيانة	53	70	5	128	4.60
الصدفة	38	57	6	101	4.57
الإله الميت	21	30	2	53	4.66
قربان	47	56	10	113	4.39
إلى سيزيف	40	45	8	93	4.36
إله يحب شقاءه	58	64	3	125	4.51
مشهد	25	33	4	62	4.53
رياح الجنون	39	44	6	89	4.41
ليس لك اختيار	23	29	7	59	4.35
رؤيا	30	42	8	80	4.10
المدينة	27	37	5	69	4.53
براءة	36	50	14	100	4.41
البغي	39	51	4	94	4.35

الجدول رقم07:

القصيدة	عدد م. القصيرة	عدد م.الطويلة	عدد م.زائدة.ط	الجملة	نسبة السر.إ.إ
رقية	34	43	12	89	4.31
الجثثان	22	30	6	58	4.44
العصر الذهبي	32	54	0	86	4.88
الأشياء	51	64	13	128	4.39
تزيني بالرمل	31	51	6	88	4.67
المدينة	23	35	0	58	4.81
قد تصير بلادي	35	34	0	69	4.47
لأرضي	26	40	0	66	4.18
غبطة الجنون	36	43	9	88	4.36
وطن	76	80	0	156	4.53
الوجه البعيد	36	54	10	100	4.64
صوت	14	26	5	45	4.62
رؤيا	308	263	1	572	4.37
شداد	52	59	12	123	4.34
النهار	25	32	2	59	4.59
طريق	49	59	7	115	4.47
لا كلمات بيننا	21	32	3	56	4.66
وداع	39	54	10	103	4.47
موت	12	17	2	31	4.58
الرياح المضيئة	32	57	8	97	4.68
القوقعة	19	39	1	59	4.96
أرض الغياب	13	22	2	37	4.72
رسالة	37	56	4	97	4.59
التائهون	42	50	7	99	4.44
الضياع	34	30	5	69	4.23
عودة الشمس	54	87	13	154	4.61
الصخرة العاشقة	36	49	4	89	4.60
الرايات	18	24	6	48	4.37
الطوفان	49	60	4	113	4.55

الجدول رقم08 :

القصيدة	عدد م. القصيرة	عدد م.الطويلة	عدد م.زائدة.ط	الجملة	نسبة السر.إ.إ
الزمان الصغير	34	49	10	93	4.47
المدينة	85	94	5	184	4.50
سفر	9	11	0	20	4.65
طرف العالم	16	26	1	43	4.79
آدم	11	20	3	34	4.67
جزيرة الحجر	17	19	0	36	4.58
ريشة الغراب	188	230	37	455	4.43
الفجريقطع خيط	36	34	5	75	4.29
الباب	35	41	3	79	4.51
من أنت	16	21	0	37	4.70
نوح الجديد	165	273	22	460	4.73
مرثية بلا موت	26	36	5	67	4.53
مرثيةعمربن.خ	29	33	5	67	4.40
مرثيةأبي نواس	73	97	8	178	4.58
مرثية الحلاج	54	107	17	178	4.70
مرثية بشار	44	62	11	117	4.49
مرثية	17	18	2	37	4.40
مرثية	28	28	6	67	4.38

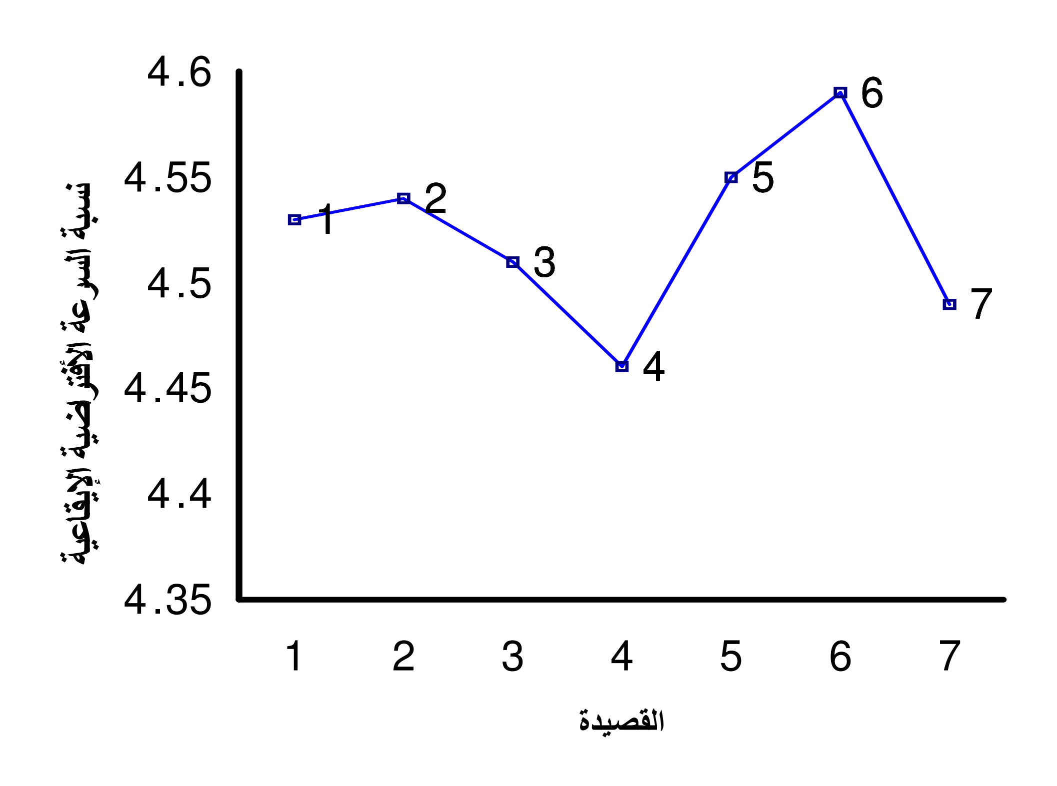
نظرا لطول الجداول والتي ينتج عنها منحى مفرط الطول قمنا باختصار النتائج، فحصلنا على الجدول الآتي:

جدول رقم 09:

القصيدة	نسبة السرعة الافتراضية الإيقاعية
فارس الكلمات الغريبة	4.53
ســاحر الغبـــار	4.54
الإله الميت	4.51
إرم ذات العماد	4.46
الزمان الصغير	4.55
طرف العالم	4.59
الموت المعاد	4.49

من الجدول الآنف قمنا برسم المنحى البياني الإجمالي للديوان و الذي يمثل تغيّر نسبة السرعة الافتراضية الإيقاعية :

منحني بياني يمثل تغير نسبة السرعة الإفتراضية الإيقاعية في
القصائد القصيرة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي الأدونيس



تحليل المنحى البياني :

من خلال الرسم البياني يتضح أن السرعة الافتراضية الإيقاعية في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس في اهتزاز متقارب جدا، تكاد تكون ثابتة، رغم اختلاف طول القصائد من قصيدة إلى أخرى.

هذه السرعة المتقاربة إذا دلت فإنما تدل على روح متعبة متوترة، تحاول أن لا تفقد توازنها، للبحث عن عالم آخر، عالم أرحب، باستطاعته أن يحويها بكل ما تحمله من جديد و توق للمستقبل.

فالذات الأدونيسية ليست ذاتا فاشلة محبطة تنهار أمام تحديات العصر، بل هي ذات مؤمنة بفكرة الصراع و المكابدة من أجل سعادة الإنسان و العالم، ذات مناضلة لا يرهقها النكران و الجحود و الشتائم. و ثبات السرعة بهذا الشكل دليل على إرادة الاستمرار القوية ، و هو دليل أيضا على الوصول المحتوم لبر الأمان.

2- التـــوازنـــــات الصـــــوتـــيـــة و إيقاع الكلمة :

2-1- مـفهـــومـــهـــا

2-2- أقـــســـامـــهـــا

2-2-1- التجنيس: " HOMONYME "

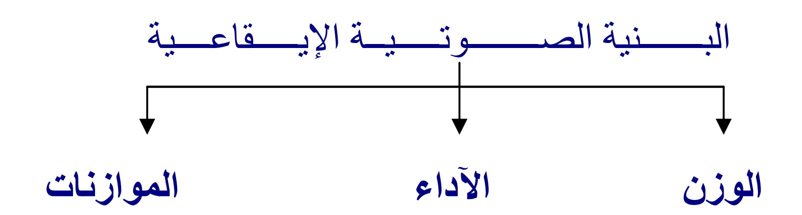
2-2-2- الترصيـع

2-2-3- التـكـرار

2-2-4- الـتـــوازي : " PARALLELISME "

2- التوازنات الصوتية و إيقاع الكلمة :

يتكون المقوم الصوتي الإيقاعي في النص الشعري من ثلاثة أقسام رئيسة حسب المشجر الآتي :



1- **الوزن العروضي** : و هو ذو طبيعة تجريدية. مكون من توالي الحركات و السكنات في وحدات سميت أسبابا و أوتادا.

2- **الآداء** : و يضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي، أو التأويل الشفوي للنص بما فيه من مدة و شدة و ارتفاع.

3- **الموازنات** : تضم الموازنات كل صور تكرار الصوامت و الصوائت مستقلة أو ضمن كلمات[1].

لكن دراسة الموازنات الصوتية لا تتم خارج فضاء العروض و أسئلته، ذلك أن القسم الثاني (الآداء) تتعذر فيه الإمكانيات القياسية و المخبرية، و لأنه صار فضاءا منسيا في الثقافة العربية، ففي فضاء العروض يجد القارئ حريته في الحوار مع النص، و يكون إطار هذا الحوار : **الصوت/ الدلالة؛** لأن التوازن هو في الأساس« اتفاق الأصوات و اختلاف الدلالة »[2] .

---

(1) د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب للطباعة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، الصفحة 11.

(2) د/ محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة و الشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، الصفحة 11.

2-1- مـفـهـومـــهـــا :

لا يعدو مفهوم الموازنة أو التوازن عند البلاغيين العرب أن يكون تعادلا أو تــوازيا أو تقـابلا بيـن الأنسـاق التـرصيـعية القـائمة عـلى التقابل بين أنواع الحركات و المد.

فبعض البلاغيين عدوه بابا من أبواب" علم البيان"، أي يطابق مفهوم الترصيع- كما هو الحال عند قدامة بن جعفر- و منهم من يعتبر الموازنة توازنا غير مسجوع مثلما هو رأي البديعيين المتأخرين، أما ابن رشيق فيعتبرها نوعا من المقابلة(*) .

لكن مهما تعددت المصطلحات التي استعملها القدماء في التعبير عن الموازنة- و التي لن نطيل الحديث فيها- فهي ترجع إلى أمرين :

1- تكافؤ طرفين و تناظرهما في نوع الحركات و السكنات و المد كليا أو جزيا : (الترصيع).

2- تكافؤهما وتناظرهما في أنواع الصوامت، مع تناظر الحركات أو عدم تناظرهما كلا أو جزءا : التجنيس [1].

غير أن هذين الأمرين قد يصرفان ذهن المتأمل إلى نوعــيـن آخـريـن هــما : التكرار و التوازي، فكلاهما يقومان على تكافؤ الأطراف و تناظر الأجزاء، حتى أنه يمكن للتكرار أن يضم تحته الأنواع السالفة الذكر جميعها.

2-2- أقـسـامــهـــا :

2-2-1- التجنيس: "HOMONYME "

عني البلاغيون و النقاد العرب بدراسته باعتباره أحد أهم أبواب البديع في البلاغة

(*) للتوسع : ينظر: د/ محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية.

(1) د/ محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، الصفحة 19.

العربية، فساقوا مصطلحات عدة دالة عليه رغم عدم اختلاف الجمهور في مفهومه،

فسمّوه : مزاوجة، محاذاة، مشاكلة، مقابلة، مجاوزة، مزدوجا، مكررا، مرددا، ترجيعا، متشابها، تشابه الأطراف، رد العجز على الصدر، تصديرا، مناسبة، مطابقا...

هذه المصطلحات دالة على معنى واحد هو حسبما يراه " ابن المعتز" « نوعا من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين وهو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر و مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها »[1] .

يعني ابن المعتز بالتجنيس اشتراك لفظين في الحروف و اختلافهما في المعنى، و هو المفهوم السائد في البلاغة العربية.

يتطابق تعريف ابن المعتز مع مفهوم "les homonymes" الذي ساقته ميشال أكيان michéle aquien في الشعرية الفرنسية : « تكمن في مجموع التماثلات الصوتية بين كلمتين مختلفتين، سواء على مستوى الشكل أو المعنى »[2].

تشيع ظاهرة التجانس الصوتي في الشعر الفرنسي- القديم- مقارنة بالنثر، باعتبار النثر يسعى- دائما- لتحقيق وظيفته الاتصالية، و هو أثناء آداء هذه الوظيفة يتجنب كل أشكال التشابه و التجانس، إلا ما أتى منها عفويا، قصد تحقيق البعد التداولي على أكمل وجه.

لكن هذا التصور لا يبدو صحيحا في كل ثقافة، ففي الثقافة العربية- مثلا- تشيع أنماط عديدة من التجانس الصوتي في الأشكال النثرية خاصة الخطبة؛ حيث يستعرض الخطيب مهارته البلاغية و فصاحته التي تنم عن رجاحة عقله و قوة رأيه، فتشيع المحسنات البيانية و البديعية في نصه قصد التأثير في المتلقي و إقناعه.

---

(1) عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق أغناطيوس كراتشفوفسكي، دار السيرة، بيروت، 1982، الصفحة 5.

(2) michéle aquien. Dictionnaire de poétique. Page 148.

غير أن هذه النظرة التي دامت مدة طويلة في تاريخ الشعرية العربية آن لها الأوان أن تتبدل، حيث ثار الشاعر المعاصر على الصناعة اللفظية ـ مثلما ثار على العديد من المقدسات الشعرية القديمة – فلم يعد يلتفت لها بصورة كبيرة، و التفت لأنواع أخرى من التوازنات الصوتية ظن أنها أرفع مستوى جماليا و فنيا : **كالتكرار و التوازي**.

هذا الطرح لا ينفي عدم وجود التجنيس في ديوان" أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، حيث انتقينا النماذج الآتية :

يقول في قصيدة " قناع الأغنيات" :

باسم تاريخه في بلاد الوحول

يأكل، حين يجوع،

و يموت و يجهل كيف تموت الفصول[1]

و يقول في قصيدته "وجه مهيار" :

تحرق أرض النجوم الأليفه،

هو ذا يتخطّى تحوم الخليفه[2]

و في قصيدة "الجرح" يقول :

و الجرح في الجسور

حين يطول القـــــــبر

حين يطول الصـــــــبر[3]

و في القصيدة نفسها يقول :

أمنح صوت الجرح

للحجر المقبل من بعيد[4]

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة21.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 28.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 40.

(4) المصدر نفسه، الصفحة 41.

هذه الأمثلة التي اخترناها لا ترق لدرجة الشاهد البلاغي في الدرس العربي القديم، سواء من حيث القوة أو من القيمة الصوتية، و رغم ذلك فقد أدت دورا لا بأس به في إثراء الإيقاع، فهي تقوم بـ « تنويع الإيقاع أو الموسيقى في النص الواحد »[1] بفضل تنوع المعاني و تلون السياق، تستدعي إصغاء المتلقي لما تحدثه في نفسه.

لكن ما يجدر بنا قوله؛ أن استعمال الشاعر الحداثي للتجنيس بهذه الصورة الضعيفة وغير المقصودة، تتماشى مع طبيعته الرافضة للقوانين الشعرية السائدة.

2-2-2- **الترصيـــــــــع :**

الترصيع **لغة** من قولهم : رصعت العقد إذا فصلته[2]، و **اصطلاحا** يعرفه " قدامه بن جعفر" بأنه « نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التصريف »[3]

يجعل قدامه بن جعفر من الترصيع ظاهرة مشابهة للوزن تعزز إيقاع البيت بواسطة تماثل أواخر الأبيات بسجع أو شبيهه، بحيث يحدث هزة في وجدان السامع فتصرفه لتذوق الخطاب و البحث في جمالياته.

و الترصيع حسب قدامه ثلاثة أنواع :

1- ترصيع سجع
2- ترصيع بما يشبه السجع
3- ترصيع التصريف

يعني بالأول ترصيع التقفية (أو الترصيع المقفى) و هو ما أدرجه السواد الأعظم من

---

(1) محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، الصفحة253.

(2) العسكري، الصناعتين، الصفحة 416.

(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،(بدون تاريخ)، الصفحة 80.

البديعيين في باب الترصيع بشكل عام، ذهبوا فيه إلى مقابلة الشطرين(الصدر بالعجز)[1]، أما الثاني فهو ترصيع مقطعي ذو صبغة عروضية، أي يقتضي تماثل القرائن من حيث مقاطعها الصوتية، و الثالث عماده تكرار الميزان الصرفي وتردده في البيت[*] .

لقد أسرف البديعيون العرب القدامى في الحديث عن الترصيع و أوجهه و أضربه، و ساقوا له الشواهد الكثيرة، باعتباره علامة الصنعة الشعرية العالية، وغاية الشاعر الفحل وعماده في فنه.

لكن مع الثورة المعاصرة ضد الثوابت و المعايير السائدة، قرر الشعراء المعاصرون تخطي هذه الغاية الفنية السالفة لتصبح وسيلة لا غاية، وسيلة الفنان الحاذق للتأثير في متلقيه، حيث تنساب إلى أذنه دون تكلف.

كذلك الحال بالنسبة لأدونيس، إذ استعمل هذه الوسيلة بفنية عالية، دون تكلف و دون إسراف، فيأتي التسجيع في قصيدة " ملك مهيار" كما هو موضح في الشكل المقابل :

ملك مهيار [رجز + متدارك]

ملك و الحلم له قصر و حدائق نار A

و اليوم شكاه للكلمات A A

صوت مات؛ B B

ملك مهيار B

يحيا في ملكوت الريح A

و يملك في أرض الأسرار[2] C

A

---

(1) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام،مخطوط رسالة ماجستير، معهد الآداب، جامعة عنابة، 1993، الصفحة 202.

(*) للتوسع أكثر، ينظر : رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 14.

يتيح هذا التسجيع المتناوب فرصة الإنشاد و الترنم، و يشيّع جوّا من الغناء الحزين الذي يدشّن مصرع مهيار.

و قد يمتد التأثير الصوتي عن طريق التكرار الموقع في آخر كل بيت خطي إلى أربعة أبيات خطية مثلما حدث في قصيدة " بين الصدى و النداء" :

بين الصـــدى و الـنــداء يختبـــئ

تـحــت صقـيع الحروف يختـبئ

فـي لهــفـــة التائـــــهين يختــبئ

في الموج، بين الأصداف يختبئ[1]،

تحْدث كلمة < يختبئ > في آخر الأسطر الشعرية وقعا موسيقيا مميزا يؤكد حدوث فعل <الإختباء>و يقويه.

تحصيل هذا : إن انتقال الثقافة العربية (الشعرية) من ثقافة سمعية إلى ثقافة بصرية، قد ولد عدة تبعات أهمها : تحول اهتمامه بالتوازن السجعي الذي كان يهيمن عــلى نـصه إلى اهــتمام بالـقيم البـصرية التي تستغل الفضاء الكتابي لتكثيف الدلالة و توصيلها.

2-2-3- الــتــكـــــرار :

لا زالت القيمة الصوتية في الخطاب الشعري قيمة جمالية و بنائيّة مركزية، مرتبطة بالقيم الشعورية و الدلالات الفكرية أشدّ الارتباط، و لازال التكرار أهم قوانينها، يوجد في العمل الفــني عــلى درجات متفاوتة، كما الألوان في لوحة الرسم و الألحان في القطعة الموسيقية.

و التكرار- حتما- ليس عيبا من عيوب التعبير الجمالي فهو يقصد لغاية و هدف

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 25.

فنيين عاليين ما لم يتجاوز الحاجة إليه، و إذا تجاوزها صار مذموما مستغنى عنه.

2-2-3-1- **مفهومه** :

لغة : هو مصدر " كرر"، إذا ردد، و أعاد. يقال : كرر الشيء تكريرا، و تكرارا، أعاده مرة بعد أخرى[1].

أما في *اصطلاح* علماء البلاغة : فهو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه : أسرع أسرع، فإن المعنى مردد، و اللفظ واحد[2].

أدرك النقاد و البلاغيون العرب القدماء بحاستهم السمعية القوية القيمة الجمالية للتكرار« فاستحسنوا منه ما جاء صاحبا لانفعال النفس و حقق جانبا من حلاوة الجرس، فكان له من لوني الموسيقا الخارجية و الداخلية نصيبه المرموق، كما أسقطوا بالنقد الجريء كثيرا من تكرار أفذاذ الشعر، الذين جانب تكرارهم هذا النمط و لو كان أحدهم المتنبي العملاق و أبو تمام الشاهق »[3].

خصص له ابن جني في كتابه " الخصائص" حديثا في (باب الاحتياط) يقول« إعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته و احتاطت له، فمن ذلك التوكيد و هو على ضربين أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك : قام زيد قام زيد(...) والثاني تكرير الأول لمعناه »[4] .

اعتبر ابن جني التكرار طريقة من طرق التوكيد و قسمه إلى نوعين دون أن يفصل في أغراضه، و حسنه و بذيئه.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر.

(2) د/ محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، 1983، الصفحة 10.

(3) د/ عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة ، الطبعة الأولى، 1978، الصفحة 291.

(4) ابن جني، الخصائص، الجزء الثالث، الصفحة 211- 212- 213 .

أما ابن رشيق فقد قسم التكرار في عمدته إلى ثلاثة أقسام : تكرار اللفظ دون المعنى، و تكرار المعنى دون اللفظ، و تكرار اللفظ و المعنى[1] و حكم على الأخير بأنه« الخذلان بعينه »[2].

عدّد ابن رشيق المواضع التي يحسن فيها التكرار و أخرى يذمّ فيها، كما ذكر بعض أغراضه كالتشوق و الاستعذاب، المدح، التوبيخ، التقرير، التعظيم، الوعيد، الرثاء، ..، لكن ما يؤخذ عليه إقراره أن تكرار اللفظ و المعنى عيب من عيوب التعبير، كما نسي أن هذا الجنس من التكرار مستعمل في الذكر الحكيم في سورة
" الكافرون" في قوله تعالى{ و لا أنتم عابدون ما أعبد} و في سورة " الرحمان" في قوله تعالى{ فبأي ألاء ربكما تكذبان}، و القرآن كتاب سماوي نزل على مذاهب قول العرب، و التكرار مذهب من مذاهبهم، غرضه هنا التوكيد و الإفهام.

لكن هناك من ضاقت بصيرته وعجزت عن إدراك الحقائق، ثم لم يكن أمامه إلا رمي القرآن الكريم بالخطل و الزلل، فاعتبر« أن التكرار في كتاب الله- تعالى- خال من الفائدة، و أنه لا معنى تحته إلا مجرد التكرار»[3] ، و هذا قول باطل، فلو كان في القرآن ما هو خال من الفائدة لما بلغ القرآن حد إعجاز أهل العربية و شيوخها.

إضافة لهذا فالتكرار في القرآن كان لأغراض سامية، و مقاصد عظيمة، كالحث على المواظبة في قوله تعالى{ شهد الله أنه لا إله إلا هو و الملائكة و أولو العلم قائما بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم}[4] ، و المقصود من تكريرها جعل هذه الكلمة أول العمر و آخره حتى الفوز بالنجاة و السلامة[5] .

---

(1) ابن رشيق، العمدة، الجزء الثاني، الصفحة 70.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 70.

(3) محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، الصفحة 48.

(4) آل عمران، الآية 18.

(5) ينظر : د/ محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، الصفحة 54.

كما قد تفيد التقرير و التوبيخ كما في سورة الرحمان، أو الترهيب كما في سورة " المرسلات" حيث كرر قوله{ ويل يومئذ للمكذبين}، و يمكن أن تفيد الإيحاء باليأس كما في سورة " الكافرون" ... إلى غير ذلك من الأغراض الجليلة.

أما الدراسات المعاصرة التي عالجت التكرار فيظهر كتاب نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر" الرائد، حيث خصصت الكاتبة الفصلان الثاني و الثالث من الباب الأول في القسم الثاني له.

و ظاهرة التكرار- في نظر نازك الملائكة- لم تتخذ شكلها الواضح إلا في عصرنا، فقد عدها شعراء هذا العصر لونا من التجديد في الشعر علينا أن نقف منه موقف اليقظ لأنه أسلوب سهل بإمكانه أن يرمي بالشعر الجديد للهاوية[1].

سبقت نازك الملائكة نقاد العصر في التنظير لهذه الظاهرة و وضعت الشرط الأول للتكرار لكي لا يصبح لفظية مبتذلة و هو« أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام »[2]، و تضيف نازك شرطا آخر تقول :« كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية و جمالية و بيانية »[3] .

ذكرت ألوانا من التكرار تحت هذين الشرطين كتكرار الكلمة في أول كل سطر، و هذا النوع- في رأيها- لا ترفع نماذجه إلى مرتبة الأصالة و الجمال إلا على يدي شاعر موهوب، يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه، و أنما على ما بعد الكلمة المكررة بحيث يكون المكرر متين الارتباط بالسياق.

قامت الناقدة بتقسيم التكرار- حسب دلالته- إلى ثلاثة أقسام :

1- <u>تكرار بياني</u> : و هو أبسط أصناف التكرار، و يمثله البلاغيون بـ{ فبأي آلاء

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الصفحة 263.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة 264.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 264.

ربكما تكذبان} من سورة الرحمان، و الغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة.

2- **تكرار التقسيم** : تعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.

3- **تكرار لاشعوري** : يشترط في هـذا الصنف أن يجيء في سياق شعوري كثيف، و من ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية[1] .

اعتقدت نازك الملائكة- و هي تقوم بهذه الدراسة- أنها تؤسس للتكرار و دلالته، حيث هجت الدراسات البلاغية القديمة لتبرر مشروعية دراستها، لكنها- في الحقيقة- لم تقدم شيئا ذا فـائدة كبيرة، كما عرضت نماذجا حكمت عـلى بعضها بالرداءة و البعض الآخر بالجودة، دون أن تسند لذلك سببا.

2-2-3-2- **أقسامه** :

2-2-3-2-1- **تكرار حرفي** :

يقع التكرار من أصغر وحدة صوتية هي الفونيم (phonème) إلى أكبر وحدة هي الجملة، بل يتعداهما إلى السطر و المقطع الذي يسمى في الشعر الإنجليزي بـ refrain .

و يعتبر تكرار الحرف و تراكمه في النص الشعري، ثم تأويل هذا التراكم قضية مهمة أثارت جدل الدارسين في اللغات الإنسانية« إذ نجد لدى اليونانيين التيار الديمقراطي الذي كان يقول بالاعتباطية و الاصطلاحية و التيار الطبيعي أو الكراتيلي

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 280- 284- 287.

الذي كان يرى أن أصوات اللغة تمتلك تعبيرا ذاتيا »[1] .

لكن عندما أتت البنيوية أدخلت الاعتقاد بأن الأصوات تحمل دلالة في ذاتها، و عاد النقاش في هذه القضية من جديد في الساحة النقدية كما عاد الاعتقاد بدلالة الصوت؛ فالصوت في عمومه يؤدي وظيفتين : إحداهما **إيجابية**، و الأخرى **سلبية**، فالأولى عندما يساعد على تحديد معنى الكلمة الذي تحتوي عليه، و أما الثانية حيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة و الكلمات الأخرى.

ما يجدر بالملاحظة أن الدراسات العربية القديمة، لم تهتم بهذا النوع من الدراسة، إذ لم تركز على فكرة تراكم " صوت ما" في نص ما، ثم تأويل ذلك و سحب النتيجة على باقي النص، فهذا طرح غربي جديد.

غير أن الدراسات العربية المعاصرة أبت أن تعترف بهذه الحقيقة سواء عن قصد و سابق نية أو جهلا منها، فعلى سبيل المثال نجد **د/ مراد عبد الرحمان مبروك** في كتابه حديث الصدور " من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري" يورد نصوصا اعتقد أنها تبرهن عن عناية النحويين و اللغويين و النقاد القدامى بالصوت الدال، و بدأ بعرض نص الخليل الشهير الوارد في كتاب الأزهري " تهذيب اللغة" :« صر الجندب صريرا، و صر الباب يصر، و كل صوت شبه ذلك فهو صرير، إذا امتد فكان فيه تخفيف و ترجيع في إعادة ضوعف كقولك صرصر الأحطب صرصرة »[2].

ثم عرض نص الخليل- الذي يكمل هذا الطرح- الوارد في كتاب ابن جني "الخصائص"« قال الخليل كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة و مدا، فقالوا "صر"، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا : صرصر »[3].

---

(1) ينظر : د/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص- الصفحة 33.

(2) د/ مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، الطبعة الأولى، 2002، الصفحة 21- 22.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 22.

يسرع الباحث في تعليل و شرح النصين بقوله :« و هنا يتضح مدى ارتباط الصوت بالدلالة عـند الخليل، فـكلمة "صر" صورة لفـظية لصوت الجندب المستمر، و صرصر يحكي صوت البازي الذي تسمع فيه تقطيعا »[1]، و يستمر الباحث في إيراد نصوص لسيبويه و ابن جني و ابن دريد قريبة من الطرح نفسه.

أعتقد أن العرب القدامى اهتموا بارتباط الصوت و الدلالة على مستوى الكلمة، و لم يعمموه- إطلاقا- على النص، فحتى على مستوى الكلمة كان ارتباط الصوت بالدلالة فيه محدودا في مجموعة من الكلمات التي تخص أصوات المحاكاة، كمحاكاة الحيوان و المياه و الأصوات المختلفة، و التي سمّاها فرديناند دي سوسير ONOMATOPEES : FERDINAND DE SAUSSURE.

أضيف لهذه الحجّة، حجّة أخرى، أن النقاد العرب القدامى استهجنوا اجتماع حرفان من جنس واحد، أو حرفان متقاربان في المخرج في الكلمة الواحدة، بل وعدوه شرطا من شروط الفصاحة.

تحصيل هذا، أن معنى القصيدة حسبما تثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان هي نظرة معاصرة لم يتعرض لها العرب إطلاقا، حيث يتحول الصوت فيها إشارة لا تدل على معنى، و إنما يعمل على توليد إشارات أخرى تجلب صورا لا يمكن حصرها.

لكن ما يجب أن نضعه نصب أعيننا أن الأصوات لا تحمل دلالة جوهرية في ذاتها، لكنها تتحصل على معنى بناءا على التراكم الصوتي و على مؤشرات مواكبة (صرفية و معنوية و ...) و على السياق العام و الخاص[2].

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة 22.

(2) آمال منصور، هاجس الأرض من خلال تداعي الحروف في شتاء ريتا الطويل لمحمود درويش، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002، الصفحة277.

بعد قراءاتنا المتعددة لقصائد " ديوان أغاني مهيار الدمشقي" يتبين لنا أن الشاعر لجأ إلى تكثيف بعض الأصوات، بل تصبح هي الصوت المهيمن على النص بأكمله، فما كان أمامنا إلا أن نقوم بعملية إحصائية للأصوات، رغم أن« الصوت يقع في سياق و هو يكشف معنا فيه، والسياقات لا تحصر و بخاصة في أنواع الاستعمال الشعري»[1].

لقد تبين لنا بعد القيام بعملية إحصائية أن حروفا معينة تفرض سلطتها في النص الشعري، فنجد أدونيس يكرر " ألف المد" بقوة في قصائد الديوان فتبلغ النسب التالية الموضحة في الجداول الآتية :

جدول رقم10 :

القصيدة القصيرة	نسبة ألف المـــد
ليس نجمـــا	12
ملك مهيــار	8
صــــــوت	12
صوت آخـر	11
تولد عينـــاه	9
الأيـــــام	8
دعوة المــوت	10
صــــــوت	9
قناع الأغنيات	7
مرثية الأنصار	10
العهد الجديـــد	18

(1) د/ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص- الصفحة 32.

جدول رقم11 :

القصيـــدة القصـــيـــرة	نســبـــة ألـــف المــد
بين الصدى و النداء	7
الــــجـــرس	8
آخـــر السمــــاء	13
وجه مهيـــــــار	13
الحـــــيــــرة	15
ينام فـي يـديـــه	7
يحمل في عينيـــه	11
تــوأم النـــهــــار	14
الآخـــــــــرون	17
البربري القديـس	16
الـــــجــــرح	73
مـــات إلــــه	11
الضـــيــــاع	14
حـــــجـــــر	6
الســـقــــوط	12
حـــــــــوار	17
لغة الخطيئـــة	12
ملـك الريـــاح	28
الصــــخــرة	8
هــــاويـــة	15
لي أســــراري	8
لم ترني عينـــاك	14
حـــــــوار	17
الحـضـــــور	19

جدول رقم12 :

القصيدة القصيرة	نسبة ألف المد
الأيام السبعة	8
أورفيوس	15
أرض السحر	9
رؤيا	12
سفر	12
أترك لنا وراءك	23
أسلمت أيامي	15
جسر الدمع	9
لا حد لي	15
السدود	32
الأرض الوحيدة	6
أمينة	16
قلت لكم	9
الهزيمة	12
يكفيك أن ترى	15
الكرسي	10
المصباح	21
أبحث عن أوديس	9
البلاد القديمة	12
أرض بلا معاد	11
اليوم لي لغتي	8
الأرض	20
لغة للمسافة	34
البرق	5
ظلي و ظل الأرض	5
أوديس	15
مرآة الحجر	42
الأغنية	10
لمرة واحدة	8

جدول رقم13 :

القصيدة القصيرة	نسبة ألف المد
الأرض الثانية	12
اعتراف	13
صلاة	9
المسافر	4
الصاعقة	18
بعد السكوت	23
الذئب الإلهي	3
قدم الأطفال	20
حجر الصاعقة	20
تائه الوجه	5
أخلق أرضا	12
الخيانة	19
الصاعقة	12
الإله الميت	7
قربان	12
إلى سيزيف	5
إله يحب شقاءه	18
مشهد	12
رياح الموت	10
ليس لك اختيار	11
رؤيا	7
المدينة	13
براءة	19
البغي	20
رقية	17
الجثتان	8

جدول رقم14 :

القصيدة القصيرة	نسبة ألف المد
العصر الذهبي	8
الأشياء	15
تزيني بالرمل	9
المدينة	2
قد تصير بلادي	18
لأرضي	6
غبطة الجنون	16
وطن	15
الوجه البعيد	15
صوت	4
رؤيا	61
شداد	26
النهار	22
طريق	15
لا كلمات بيننا	9
وداع	25
صوت	4
الرياح المضيئة	17
القوقعة	11
أرض الغياب	7
رسالة	17
التائهون	11
الضياع	18
عودة الشمس	19
الصخرة العاشقة	11
الرايات	10
الطوفان	18
الزمان الصغير	17
المدينة	21

جدول رقم15 :

نسـبــــة ألـــف المـــد	القـــصيــــدة القـــصيـــرة
5	ســــــفــــــــــر
5	طرف العالـــــــــــم
4	آدم
4	جزيرة الحجـــــــــر
66	ريشة الغـــــــــراب
16	الفجر يقطع خيطـــــه
13	البـــــــــــاب
6	من أنـــــــــت
75	نوح الجديـــــــــد
9	مرثية بلا مـــــــوت
9	مرثية عمر بن الخطاب
31	مرثية أبا نــــــــواس
20	مرثية الحـــــــــلاج
33	مرثية بشـــــــــار
4	مرثيـــــــــــــة
16	مرثيـــــــــــــة

يتفاعل أدونيس مع إطلاق صوت " ألف المد" و يدفعه في ذلك الإيقاع الذي يسيطر عليه قبل عملية التشكيل، و كما هو معلوم« أن كثرة أصوات المد تكسب القصيدة بطئا موسيقيا »(1)، و هذا ما ينسجم مع تجربة الشاعر الممثلة في شخص مهيار، هذا الصوت الذي يدعي أنه ينشد أغاني الأرض و الشعر و الحياة، ما هو إلا صوت مبحوح، صوت يملؤه الحزن و الأسى و الفجيعة، إنها فجيعة من السلطة الماثلة في الأذهان و التي أبت أن تزول، سلطة تقدس الماضي و ترمي بالحاضر

---

(1) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، الصفحة 96.

و المستقبل عرض الحائط، فهي إذن تميت الذات، الذات التي دائما تبحث عن الجديد... الجديد الذي يمنحها حب الاستمرارية.

كما أن « حروف المد تكثر في الآداء القصصي الذي يفتح السياق على حدود الحكاية، لذلك فهي لا تعبر في الغالب عن الحالة النفسية المتعلقة بالشاعر بقدر ما تستوعب الوصف الخارجي و متابعة الحدث»[1] ، فلذلك تثقل القصائد باعتبارها رثاءا للزمن و الإنسان و اللغة، و لأنها تحكي عن ذات ممتدة أفقيا عبر الزمن، مما يعزز طرحنا السابق.

تمنح " ألف المد" القصيدة إيقاعها، فتثقل معناها و حسها إلى القارئ، يقول أدونيس في قصيدة " صوت آخر" :

ضيع خيط الأشياء و انطفأت
نجمة إحساسه و ما عثـــــرا
حتى إذا صار خطوه حجـرا
و قوّرت و جنتاه من مهـــــل
جمعها للحياة، و انتــــــثرا[2]

تدعم القافية رسالة الشاعر و تؤكدها، فإطلاق " ألف المد" في نهاية كل سطر يمثل متنفسا مهما للشاعر بعد طول ضيق صدر، فهذه المدود المصاحبة للنص إلى منتهاه إفضاءات بآلام الشاعر و شكواه.

كما أن أدونيس يكون بترديد ألف المد قد استدعى الحس الصوتي للقرآن الكريم، و قد انتبه علماؤنا السابقون لهذه الخصيصة اللغوية، لذلك نقل عز الدين السيد عن السيوطي و سيبويه :« كثر في القرآن ختم الفواصل بحروف المد و اللين

و إلحاق النون، و حكمته وجود التمكن مع التطريب بذلك، كما قال سيبويه : إنهم إذا

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 96.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 16.

ترنموا يلحقون الألف و الياء و النون،لأنهم يريدون مد الصوت، و يتركون ذلك إذا لم يترنموا»[1].

فهو بذلك يحدث تطريبا تسعد به النفس، و تأنس إليه الأذن و الوجدان، كما تفسح المجال لتنوع النغم الموسيقي للسطر الواحد لسعة إمكانياتها الصوتية، و تشابهها مع بقية حروف الزيادة.

ليس لألف المد وحدها هذه السلطة بل هناك حرفان لهما أثرهما في تعزيز القيمة الصوتية لقصائد الديوان هما : اللام و الميم.

و حرف اللام مجهور متوسط الشدة، شكله في السريانية يشبه اللجام، و يتشكل صوت هذا الحرف على مرحلتين اثنتين :

الأولى : بالتصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا حبسا للنفس.

الثانية : بانفكاك اللسان عن سقف الحنك، وانفلات النفس خارج الفم[2] . ويوحي صوت هذا الحرف بسمة الالتصاق.

أما حرف الميم هو صامت شفوي مزدوج أنفي مائع (متوسط) مجهور[3]. يحصل صوت هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمـــــة متأنية و انفتاحهما عند خروج النفس.

و انطباق الشفة يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد و الانغلاق، كما أن ضم الشفة على الشفة بشيء من الشدة و التأني قبيل خروج صوت الميم يمثل بداية الأحداث التي يتم فيها المص بالشفتين و الجمع و الضم[4]. و هو أكثر تمثيلا لمعاني

---

(1) نقلا عن : د/ عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، الصفحة 58.

(2) www.awu-dam.org / book / 98/ study 98 / 189-h-a/ ind- book98-sd.001.htm
حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998.

(3) برتيل مالمبرج، علم الأصوات، د/ عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر، (بدون تاريخ)، الصفحة 124.

(4) الموقع نفسه .

الإحاطة في الأمومة.

كأن أدونيس من خلال تكثيف هذين الحرفين يعلن عن تمسكه و التصاقه بالأرض و أمومتها له، يقول في قصيدة " الأيام السبعة" :

أيها الأم التي تسخر

من حبي و مقتي،

أنت في سبعة أيام خلقت[1]

تتحول الأرض حالة نفسية و ذهـنية لدى أدونيس، فكأنه يقول شيئا واحدا و مهما، إنه لا يمكن أن يوجد دونها، هما شيء واحد، فيقول في قصيدة " الأرض" :

هل أيقنت عيناك

أنك أنت الأرض؟[2]

يتوحد الشاعر بالأرض و يهبها أغنتياته و شعره، إنه لا ينفصل عنها حتى الموت، يقول في " ظلي و ظل الأرض" :

اقتربي أيتها السماء و استريحي

في قبري الضيق،

(...)

و ارتسمي شخصين-

ظلي و ظل الأرض[3]

إن كل وجود له بعيدا منها هو ضياع و تيه أبدي، لذلك لن يتخلى عنها.

2-2-3-2-2- تـــكـــرار الكـــلمـــة :

لعل هذا اللون من التكرار قد غلب على أسلوب الشعراء القدامى و المعاصرين على

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 57.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 78.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 82.

حد سواء، باعتباره محاولة لخلق إيقاع مغاير للقصائد السابقة، و ربما لأنه اشتراك للحن في آداء المعنى، عدا إنه يفيد في التأكيد على المعنى المراد و تثبيته في ذهن المتلقي.

و رغم مساهمة التكرار اللفظي في تقوية المعاني و« إشاعة لون عاطفي يقوي الصورة التي تمليها بنية القصيدة »[1] ، إلا أنه يظل مشروطا- كما تقول نازك الملائكة- بـ« أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام »[2] ، و إلا أصبح خطرا يهدد بنية القصيدة.

و قد دأب الشعراء على هذه الخاصية الصوتية في الشعر، و عمدوا لتكرار أسماء أشخاص أو أسماء بلدان و مواضع نقشت في ذاكرتهم، و غمرهم الحنين إليها، كما في قصيدة مالك بن الريب :

ألا لـــيت هـل أبيـــتـن لـــيـلـــــــة ✧ بجنب أزجي القـلاص الـــنواجيـا

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه ✧ و ليت الغضى ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى✧ مزار و لكن الغضـــى لـــيس دانيـا[3]

فتكرار الشاعر لكلمة " الغضى" يرشدنا للفكرة التي فرضت سلطانها على الشاعر، و هي الحنين الذي يعصف به ساعة الموت إلى بلد الأهل و الخلاّن.

أما شعراؤنا المعاصرون فقد شاع لديهم هذا الأسلوب التعبيري لما يحمل من قيمة صوتية و فنية تزيد القلب قبولا، و الوجدان تعلقا. هذا ما جعل أدونيس يساير الركب، حيث كثرت نماذج التكرار اللفظي في ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي "، فهاهو يردد في قصيدة " الجرح" كلمة **الجرح** 20 مرة، و تزدحم في المقطع الواحد :

---

(1) د/ طالب محمد الزوبعي، د/ ناصر حلاوي، البلاغة العربية، البيان و البديع لطلبة قسم اللغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1996، الصفحة 151.

(2) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، الصفحة 264.

(3) د/ طالب محمد الزوبعي، د/ ناصر حلاوي، البلاغة العربية، الصفحة 151.

أ لورق النائم تحت الريح

سفينة للجرح

و الزمن الهالك مجد الجرح

و الشجر الطالع في أهدابنا

بحيرة للجرح

و الجرح في الجسور

حين يطول القبر

حين يطول الصبر

بين ضفاف حبنا و موتنا، و الجرح

إيماءة و الجرح في العبور[1]

و كلمة " الجرح" واضحة في السمع شديدة الوقع لما للأحرف الثلاثة(ج، ر، ح) من قوة و توتر، حيث انسحب تأثيرها الصوتي على كامل القصيدة و طبعت إيقاعها العام بالموسيقى التي التحمت بالصور الدرامية الواردة.

تحيلنا كلمة " الجرح"-لأول وهلة- للجرح الذي أحدثه الرمح في جسد أدونيس إله الأسطورة السورية القديمة، و يعزز طرحنا قوله :

لو أن لي بقايا

مدينة لو أن لي مدينة

في وطن الأطفال و البكاء،

لصغت هذا كله للجرح

أغنية كالرمح

تخترق الأشجالر و الحجار و السماء[2]

لكن سرعان ما نستدرك أنفسنا لنقول، أن الرمح لم يصب إله الأسطورة فقط و إنما أصاب أدونيس، الشاعر المناضل في هذه الأرض البور، إنه الرمح الذي جعل

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 40.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 42.

أدونيس يفر من بلد أهله و ذويه إلى مكان لا صلة به. و الجرح الذي يصر على ذكره الشاعر إنما هو جرح العصر، العصر الذي يقتل الذاكرة و القلب و الروح.

و هذا التكرار« مصدره الثورة و هدفه الإثارة »[1] و الإيقاع، كما« يعمل على تنامي القصيدة و يوسع من حركة الانتشار المنتجة للإيقاع و الباعثة للنغم بفضل الهارمونية "**HARMONIE**" التي تجمع بين عناصره، و هو بمثابة النابض الذي يمنح الاهتزاز و يمتص الصدمات التي قد تكسر الحركة الإيقاعية للقصيدة »[2] .

إضافة لهذا فاللفظ المكرر يكون شديد الاتصال بوجدان الشاعر، فهو من خلاله ينفس عن جانب نفسي يؤرقه و يفرض سلطانه عليه، لذلك يظهر في أعلى صوره على شكل انبعاث وجداني يفيض حرارة.

يظهر نموذج آخر للتكرار اللفظي في قصيدة " الضياع" يقول :

الضياع الضياع...
الضياع يخلصنا و يقود خطانا
و الضياع
ألق و سواه القناع؛
و الضياع يوحدنا سوانا
و الضياع يعلق وجه البحار
برؤانا
و الضياع انتظار[3]

يردد الشاعر كلمة " الضياع" 7 مرات، و يستعيد من خلال هذا التكرار قصة

---

(1) د/ عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، الصفحة 137.

(2) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الصفحة 198.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 155.

"التيه الإسرائيلية"« قصة بني إسرائيل حين عصوا الله و رسوله موسى عليه السلام فحرم الله عليهم دخول الأرض المقدسة أربعين سنة قضوها في الصحراء تائهين»[1]، لقوله تعالى : { قال رب إني لا أملك إلا نفسي و أخي فافرق بيننا و بين القوم الفاسقين قال فإنها محرمة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض فلا تأس على القوم الفاسقين}[2] و وردت أيضا في الكتاب المقدس في الصحاح الرابع عشر من سفر العدد.

كما عمد أدونيس على ذكر القصائد " التائهون" و " الضياع" و " عودة الشمس" متتالية، و ردد تيمة (thème) " الضياع" الدالة على التيه من شدة معاناة الصعاب و المتاعب و المشاق التي سببها ذووه، فأصبح شأنه كشأن بني إسرائيل؛ ضائعا هاربا باحثا عن عالم يجد فيه السلام و الأمن و الراحة الأبدية.

2-2-3-2-3- تكرار السطر :

لجأ أدونيس لنوع آخر من التكرار هو" تكرار السطر" لإغناء المعنى و تحقيق نغمية مميّزة للقصيدة، و قد يعيد السطر دون إحداث أي تغيير، و ربما يعيد السطر مع إضفاء تغيير بسيط، و مثال الأول قول أدونيس في قصيدة " ملك مهيار" :

ملك مهيار
ملك و الحلم له قصر و حدائق نار
(...)
ملك مهيار
يحيا في ملكوت الريح[3]

---

(1) آمنة بلعلى، أبجدية القراءة النقدية، الصفحة 32.

(2) المائدة ، الآية 25- 26.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 14.

غرضه الإقناع و المتعة الجمالية من خلال تثبيت مضمون السطر في ذهن السامع، و أمثلته كثيرة " قصيدة تولد عيناه" " قصيدة الحيرة" " قصيدة الآخرون" " قصيدة البربري القديس" " قصيدة الضياع"، أما مثال الثاني في قصيدة " رؤيا" :

تقنعي بالخشب المحروق

يا بابل الحريق و الأسرار،

أنتظر الله الذي يجيء

مكتسيا بالنّار

(...)

أنتظر الله الذي يحار[1]

تحصيل هذا : إن التكرار خصيصة أساسة في بنية النص الشعري، يلعب دورا دلاليا و جماليا و نفعيا، يعمل في الشعر الحداثي على إثراء الفضاء و خلق حركة إيقاعية رائعة داخل القصيدة.

و أبسط نتيجة نصوغها لهذا الأسلوب التعبيري، هي أن التكرار إلحاح على جهة هامة في ذهن و روح الشاعر، جهة تكشف عن مكنون الشاعر النفسي و الفكري و أسلوبه في الحياة. و هذا ما يساعد المتلقي المقبل على النص و يسهل عليه إعطاء نتائج تخص النص .

2-2-4- **التــــــــــوازي"PARALLELISME "** :

انتقل مفهوم التوازي من مجال الهندسة الرياضية إلى مجال الممارسة الأدبية النقدية، مثلما انتقلت مفاهيم عديدة من مجال اختصاصها إلى ميدان النقد الأدبي المعاصر« و تشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث **(1753 م)**

(1) المصدر السابق، الصفحة 60.

ROBERT LOWTH أول من حلل في ضوئه الآيات التوراتية »[1].

2-2-4-1- مفـــهـــومــــــه :

يبدو أن ظاهرة التوازي التي شاعت في آيات الذكر الحكيم و الشعر العربي القديم دفعت بالنقاد و البلاغيين إلى تأصيل عدة مصطلحات تخص انسجام و تناسب بنية البيت أو الأبيات مثل : الترصيع، التطريز، التشطير، و تشابه الأطراف، و رد العجز على الصدر، و العكس و التبديل، والتجزئة، و التفويف و المقابلة، و الطباق و المناسبة، والمماثلة، و التوشيح، و الموازنة و المؤاخاة، و التلاؤم، و التسهيم، و الاشتقاق، و الإرصاد، و الطرد، لكنها لم تذكر مفهوم التوازي بنصه و حرفه.

جاء في لسان العرب، أن الموازاة :« هي المقابلة و المواجهة، قال: و الأصل فيه الهمزة يقال: آزيته إذا حاذيته »[2]، أما اصطلاحا : يمكن تعريفه بأنه :« تقارب شيئين أو مفردين لتبيان المتشابهين و المختلفين»[3].

فالتوازي يقوم على تكرار غير كامل لأجزاء بنائية في الشعر، و يشمل مستويات متعددة كالبنى التركيبية و الصيغ و المقولات النحوية، وتكون العلاقة بين الجزئين المكررين علاقة مشابهة أو مطابقة أو مماثلة أو مخالفة...

أما ميشال أكيان **MICHELE AQUIEN** فهي لا تقدم تعريفا له، بل تحدثنا عن

---

(1) د/ محمد مفتاح ، التشابه و الاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، الصفحة 97.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة واز.

(3) Tamine. dictionnaire de critique littéraire. Arman colin. Cd- rom-encyclopédia universalis. France.ed 1989. Page 140.

وظيفته لكنها تبرز في كلامها شيئا يتأسس عليه فتقول : إنه يلعب دورا أساسيا في الشعر و يتأسس على تكرار بنية ما بين ملفوظين. و يمكن ملاحظته ما بين مستويين مختلفين في النغم sonor[1] .

لقد أصبح التوازي يحتل مركزا مهيمنا في تحليل الخطاب الشعري بعد شيوع الآراء التي قدمها **ياكبسون،** مستفيدا في ذلك من دراسات **هوبكنز** حول التوازي في التوراة، فبنية الشعر- في نظره- هي بنية التوازي المستمر[2]، والشعر يكتسب السمة المسماة وظيفة شعرية بفضل« إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيارعلى محور التأليف»[3]

لا يعني هذا أن ظاهرة التوازي توجد فقط في الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية، بل يعني أنه يسيطر بشكل كبير و مهم على بنية الشعر دون غيره، حتى أصبح السمة المميزة له.

أما الباحث أوسترليتز**AUSTERLITS** فيعرفه بأنه :« كل شطرين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيين، إذا كانتا متطابقين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا»[4] ، ثم يتابع حديثه قائلا :« إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، و إن يكن تكرارا غير كامل»[5] .

تنتقل وجهة النظر هذه إلى الباحثين المعاصرين العرب و على رأسهم د/ محمد مفتاح الذي تحدث بإسهاب في ظاهرة التوازي في كتابيه" التشابه و الاختلاف"

---

michéle aquien. Dictionnaire de poétique. Page 220 (1)

(2) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، الصفحة 85.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة 7.

(4) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ، د/ محمد فتوح أحمد، الصفحة 129.

(5) المرجع نفسه ، الصفحة 129.

و" التلقي و التأويل" مفهوما و ممارسة، فهو يعرفه بأنه« عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[1] أو هو« التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة»[2].

تشترك التعريفات السابقة في ثلاثة نقاط أساسة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي:

أولها : **التكرار**: لأن التوازي تكرار كلي أو جزئي لصورة صوتية بالضرورة.

ثانيا: **التشابه** : فمهما كانت نوعه كليا أو جزئيا.

ثالثا: **التتابع** : و هو ما يشبه مبدأ التعاقب في السلسلة الكلامية العادية خلال مدة زمنية معينة.

و لهيمنة التوازي على النص الأدبي عموما و الشعر خصوصا عدد، و منحت له مصطلحات حسب وروده في هذه النصوص، و كان للنص الديني أثر في جلب القارئ و الباحث إليه لسمة لغته العالية و لخاصيتها الموسيقية التي تنفرد عن خصائص أي جنس أدبي، و لاحتوائه على فواصل موسيقية رافقت الوقف في القرآن[3].

فالتكرار و التوازي يفرضان سلطتهما على النص القرآني، هذا ما يبينه الباحث محمد الحسناوي في كتابه " الفاصلة في القرآن" و يقسمه إلى ثلاثة أنواع :

1- توازي البدايات anapher.

2- التوازي في وسط القرائن.

3- التوازي في أواخر القرائن.

أما د/ محمد مفتاح فيقسمه حسب طبيعته في كتابه " التلقي و التأويل" إلى الأقسام

---

(1) د/ محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، الصفحة 97.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 97.

(3) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الصفحة 256.

الآتية(*) :

- التوازي المقطعي.
- التوازي المزدوج.
- التوازي الأحادي.
- التوازي العمودي الجزئي.
- شبه التوازي الظاهر.
- شبه التوازي الخفي.

أما حسب خصائصه فيقسمه إلى:

- توازي التطابق.
- توازي المماثلة.
- توازي المشابهة.
- توازي السلسلة.
- توازي تقابل الصيغ.

و في كتابه " التشابه و الاختلاف" يعيد تنظيم الأنواع السالفة الذكر كالآتي(**) :

1- تواز تام	2- شبه التوازي	3- تواز التناظر
- تواز مقطعي	- شطري	- تواز خطي و كتابي
- تواز عمودي	- كلمي	
- تواز مزدوج	- صوتي	
- تواز أحادي	- إيقاعي	

(*) للاستفادة : يراجع : د/ محمد مفتاح ، التلقي و التأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية، 2001، الصفحة 150.

(**) للاستفادة : يراجع : د/ محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، الصفحة 96 و مابعدها.

2-2-4-2- أقســــامــــــه :

ما دام الخطاب الشعري العالمي عموما و العربي خاصة بنية عناصرها قائمة على التوازي الدائم، بما تحمله من شحن دلالته، فإن شعر أدونيس خاصة في ديوانه

" أغاني مهيار الدمشقي" لا يخلو من هذه الظاهرة المهيمنة، بل تصبح- بحق- الظاهرة البارزة المسيطرة فيه.

2-2-4-2-1- التوازي التام :

2-2-4-2-1-1- التوازي العمودي :

و هو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما فيأخذ بعض صفاته التي أشرنا إليها كالانتشار، و متى تم له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا على النفس و أكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له و للترديد الذي تحدثه بعض الحروف و الألفاظ و شكلها الطباعي أيضا(1)، و هذه أمثاته في الديوان :

مثال 01: يقول في قصيدة " مدينة الأنصار" :

أكثر من زيتونة و نهــر

أكثر من جزيرة و غابه

أكثر من سحــــابــــه(2)

و توضيحه :

تطــابــــق	تطــابــــق	تماثل في المواقــع
أكـــــثـــــر	مـــــن	زيتونة و نهر
أكـــــثـــــر	مـــــن	جزيرة و غابه
أكـــــثـــــر	مـــــن	ســـــحـــابـــه

(1) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الصفحة 260.

(2) أدونيس، اغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 22.

مثال 02 : يقول في قصيدة " ملك الرياح":

ها أنا أحشد الزهور و أستنفر البحر

ها أنا أجمع الفراشات تحت لواء الصباح

ها أنا أشرح النجوم و أرسي(1)

و توضيحه :

تطــابـــــق	اتفاق في الصيغة الصرفية	
هــــا أنــــا	أحـــــشـــد	الزهور و أستنفر البحر
هــــا أنــــا	أجـــمـــع	تحت لواء الصباح
هــــا أنــــا	أشـــــرح	النجوم و أرسي

مثال 03: يقول في قصيدة " لي أسراري" :

لي أسراري لأمشي

لي أسراري لأحيا

لي أسراري ليأتي(2)

و توضيحه :

تطــابـــــق	تطــابـــــق	تماثل في الصيغة الصرفية
لي أسراري	لـــــــــ	أمشي
لي أسراري	لـــــــــ	أحيا
لي أسراري	لـــــــــ	يأتي

مثال 04: يمتد التوازي العمودي إلى أكثر من ثلاثة أسطر في قصيدة " يكفيك أن

(1) المصدر السابق، الصفحة 50.

(2) المصدر نفسه ، الصفحة 53.

ترى" يقول:

يكفيك أن ترى

يكفيك أن تموت

(...)

يكفيك أن تعيش في المتاه

(...)

يكفيك أن ترى

يكفيك أن تموت من بعيد(1)

و توضيحه :

تطـــابــــــق	تماثل في الصيغة الصرفية
يكفيك أن	تـــــرى
يكفيك أن	تـــموت
يكفيك أن	تـــعيش
يكفيك أن	تـــــرى
يكفيك أن	تـــموت

2-2-4-2-1-2- التـــوازي الـمــــــزدوج :

و هو التوازي الذي يتكون من سطرين، و من أمثله في الديوان:

مثال 01: يقول أدونيس في قصيدة " الجرح" :

حين يطول القبر

حين يطول الصبر(2)

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 71.

(2) المصدر نفسه، 40.

و توضيحه:

تطـــابــــق	تطـــابــــق	تطـــابــــق	تـبـــايـــن	تـــطـــابق	تـــطـــابق

حـــيـــن	يطـــــول	الــــ	قــــ	بــــ	ر
حـــيـــن	يطـــــول	الــــ	صـــ	بــــ	ر

مثال 02: و في قصيدة " الجرح" أيضا:

من شجر يعشق صمت الجرح

من شجر يسهر فـــوق الجرح(1)

و توضيحه:

تطــابـــق	**تطــابـــق**	**تماثل في الصيغة الصرفية " يفعل"**	**تماثل في الصيغة العروضية**	**تطــابـــق**
مـــــن	شجـــــر	يعشــــق	صمـــــت	الجـــرح
مـــــن	شجـــــر	يسهـــــر	فـــــوق	الجـــرح

و يقول أيضا:

لا تقترب أقرب منك الجرح

لا تغرني أجمل منك الجرح(2)

و توضيحه :

تطــابـــق	**تماثل في الصيغة الصرفية**	**تماثل في الصيغة العروضية+ تماثل في الصيغة الصرفية "أفعل"**	**تطــابـــق**
لا	تقتـــــرب	أقـــــرب	منك الجـــــــرح
لا	تغـــرنــــي	أجمـــــل	منك الجـــــــرح

(1) المصدر السابق، الصفحة 43.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 43.

مثال 03: يقول في قصيدة " أرض السحر":

أجرح وجه الماء

أخرج من قنينة في البحر[1]

و توضيحه في المخطط التالي:

أ	ج	ر	ح
أ	خ	ر	ج

تماثل تماثل

استبدال

2-2-4-2-2- شـــبـــه الـتـــــــــوازي :

2-2-4-2-2-1- التـــــوازي السطـــري:

يشيع التوازي السطري في " المزامير" باعتبار لغة النثر تشغل السطر الكتابي بأكمله، و من أمثلته في الديوان :

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا و يستعير حذاء

الليل ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الاشياء- يعرفها و يسميها

بأسماء لا يبوح بها. إنه الواقع و نقيضه، الحياة و غيرها[2]

يستمر أدونيس طول القصيدة النثرية في ذكر أفعال متماثلة الصيغة الصرفية أو أسماء أفعال متقاربة الصيغة (يرسم، يصنع، يستعير، ينتظر، يعرف، يبوح، يصير، يضلل، يعلن، يملأ، يعوض، يحول، يعدو، يرعب، ينعش، يرشح، ... ماحيا، راقصا،

(1) المصدر السابق، الصفحة 59.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 11.

ناقشا...) .

و في هذا المقام يجب أن ننبه إلى أن مفهوم الصيغة الصرفية يرتبط بالصيغة الصوتية، يقول محمد العمري : « ... ينبغي أن نرفع اللبس فيما يخص الصيغ

الصرفية أو الصيغ الوزنية الصرفية، فالأمر لا يعني الصيغ الصرفية التي تراعى أصل الكلمة و ما تطرأ عليها من تغييرات بالقلب و الحذف(...) إننا ننظر إلى المحقق، إلى الصيغة في حالتها التي تصير إليها دون نظر إلى المعطيات التي طرأت عليها »[1].

لأنّ الدراسة الإيقاعية تعتمد على الصيغ الصوتية في استنتاج حقائقها بدل الصيغ الصرفية، التي تبدو في الظاهر أنها صالحة لذلك.

و في " مزمور" الثاني يقول :

... أفلطح العصر و أصفحه، أناديه- أيها العملاق

المسخ أيها المسخ العملاق و أضحك و أبكي[2]

يستعمل أدونيس توازيا من نوع آخر يعتمد على خاصية **القلب** : **العملاق المسخ/ المسخ العملاق،** و هو ما يشبه القوافي المتــعانــقة **RIME EMBRASSER**

و التي تكون على الشكل abba ، و يعمقه بتواز آخر يقوم على **التضاد**: **أضحك # أبكي**.

أما في " مزمور" الثالث يقول:

أول النهار أنا و آخر من يأتي- أضع وجهي على فوهة

البرق و أقول للحلم أن يكون خبزي[3]

---

(1) د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، الصفحة 112.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 38.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 87.

و هنا تواز في التضاد بين (أول) و (آخر).

2-2-4-2-2-2- شبه التوازي الظاهر الكلمي :

« يكون في فاتحة القول و مقدمته و صدره و أوله، و إما أن يكون في الجزء الواقع في نهاية الشطر »[1]، و هو يتقاطع مع ما أطلق عليه البلاغيون العرب القدامى اسم التصدير و الترديد[2] ، و من أمثلته :

<u>مثال 01</u>: يقول أدونيس في " مزمور" الثاني :

التآبين صيغي- أمحو و أنتظر من يمحوني، لا شذوذ في

دخاني و سحري، هكذا أعيش في ذاكرة الهواء[3]

يثير شبه التوازي توقع القارئ و يحدث تواترا على مستوى الإيقاع و التركيب و الدلالة[4] ، فإيقاعيا تتحسس الأذن رنة موسيقية متقاربة، و تركيبيا تعاد الكلمة لكن مع اختلاف بسيط، أما دلاليا فإنها تعكس الهاجس الإنفعالي لمهيار هو ترسيخ دلالة المحو و تعميقها.

<u>مثال 02</u> : في قصيدة " الجرح" يقول أدونيس:

أمنح صوت الجرح

للحجر المقبل من بعيد

للعالم اليابس لليباس[5]

---

(1) د/ محمد مفتاح ، التلقي و التأويل، الصفحة 153.

(2) د/ محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، الصفحة 103.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة34.

(4) د/ موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة و دار الكندي، إربد، الأردن، 1998، الصفحة 132.

(5) أدونيس، أغاني مهيارالدمشقي، الصفحة 41.

ينمي شبه التوازي في السطر الأخير الإحساس بفجيعة الزمان و الإنسان و العالم، و يكسب السطر بعدا موسيقيا، و هو بذلك يمنح لنفسه دورا مضافا لدوره الشكلي.

أمّا في قصيدة" حوار" :

هل أبدل الجدار بالجدار

و حيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء[1]

يشي شبه التوازي الوارد بالحالة النفسية لمهيار، هي حالة مشبعة بالحيرة، لكنها حرة من نوع آخر، ليست حيرة جهالة بالواقع و ما وراء الواقع، بل هي أقرب للدهشة من معرفة كل شيء.

2-4-2-2-3- شبه التوازي الخفي للأصوات :

و هو يشمل أصوات الكلمات و صيغها الصرفية و الوزن و الإيقاع (...)، و سيكون مقياسا في رصد شبه التوازي الخفي بين الكلمتين أو الكلمات هو الاشتراك في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة[2]، و من أمثلته :

- ما اشتركا في ستة أصوات :

الدائرة = الحائرة[3]

المحروق = المسروق[4]

الأليفه = الخليفه[5]

(1) المصدر نفسه، الصفحة 48.

(2) د/ محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، الصفحة 104- 105.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 17.

(4) المصدر نفسه، الصفحة 60.

(5) المصدر نفسه، الصفحة 28.

- ما اشتركت في خمسة أصوات :

الوديعة = الفجيعة[1]

الوادعا = الضائعا[2]

الخالقه = الصاعقه[3]

اللامعة = السابعه[4]

- ما اشتركت في أربعة أصوات :

الوحول = الفصول[5]

الأفول = الفصول[6]

الرحيل = النخيل[7]

الحضور = الصخور = الجذور = العصور[8]

الغصون = الجفون[9]

- ما اشتركت في ثلاثة أصوات :

الآتيه = الآكله = الخالقه[10]

الإمامه = علامه[11]

ثيابي = كتابي[12]

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 19.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 45.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 45.

(4) المصدر نفسه، الصفحة 61.

(5) المصدر نفسه، الصفحة 21.

(6) المصدر نفسه، الصفحة 28.

(7) المصدر نفسه، الصفحة 42.

(8) المصدر نفسه، الصفحة 56.

(9) المصدر نفسه، الصفحة 64.

(10) المصدر نفسه، الصفحة 27.

(11) المصدر نفسه، الصفحة 28.

(12) المصدر نفسه، الصفحة 41.

سفينه = مدينه[1]

خصومه = تخومه[2]

- ما اشتركت في صوتين :

ماحيا = راقصا[3]

استطاع أدونيس من خلال شبه التوازيات الخفية أن يتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو إيقاعي و نفسي، فحاول أن يثير عاطفة المتلقي قصد إقناعه، أو ترسيخ المعنى في ذهنه من خلال النغمات المتشابهة المتناسقة.

تحصيل القول :

إنّ التوازي ليس ظاهرة جمالية فحسب، و إنّما هو بنية تكتسب وظيفة بنائية تركيبية و إيقاعية و دلالية،« تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم و الترابط »[4]؛ فتركيبيا تتكرر الكلمة في أشكال مختلفة متقاربة الأصوات، و متقاربة أو متضادة الدلالة، و إيقاعيا يعمل التوازي على خلق نوعين من الإيقاع :

- **إيقاع بصري**: يتمثل في كيفية تشكيل الكلمة و توزيعها في فضاء الصفحة.
- **إيقاع داخلي**: يتشكل من تكرار الأصوات المتماثلة، و دلاليا« يفيد التوكيد»[5] من خلال تصاعد بنية التوازي و تناميها.

و« إذا كان التكرار لغة حسابية، فإنّ التوازي لغة هندسية يقوم بتجميل المكان وفتح فضاءات جديدة تكشف هويتها من خلال الشكل الذي يمنحه لها، و يقوم الإيقاع

---

(1) المصدر السابق ، الصفحة 42.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 59.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 11.

(4) د/ موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، الصفحة 132.

(5) محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن، الصفحة 246.

بفتح نافذة الدلالة التي يتوازى فيها الشكل و المعنى، فتقوم حاسة السمع بتتبع إيقاع الحروف، في حين تقوم حاسة البصر بتتبع ما بينهما من توافق و اختلاف »[1].

تبقى - إذن- بنية التوازي الخاصة المميزة للشعر، و هي لا يمكن أن تكون بنية شكلية و إنّما هي بنية ترتبط بالمعنى و الدلالة ارتباطا قويا.

(1) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الصفحة 277.

الفصل الثالث:
التشكيل الرؤيوي و نشوة الحلول

1- فضــــاء الرؤيـــــــــة : القصـــــيدة فعـــل وجــــــود

1-1- الموقـــف النتــــشــــوي.

1-1-1- إرادة القـــــوة و الإنســان الأعلى.

1-1-2- مـــــــــوت الله.

1-1-3- العـــود الأبـــدي : الصــــيرورة.

1-2- الرفــــــض.

2- فضاء الرؤيـــــــا : مســـاءلـــة العبـــور و قـــوانيـنــه

2-1- الرؤيا وفرحة المشاهدة.

2-1-1- الرؤيا و الحلم.

2-1-2- الرؤيا و الجنون.

2-1-3- مساءلة المعرفة (الكشف).

2-2- قوانين العبور :

2-2-1- قانون التحويل بالقلب.

2-2-1-1- تأليه الذات.

2-2-2- قانون العبور و السفر :

2-2-2-1- السفر النزولي.

2-2-2-2- السفر الصعودي.

شهدت أوروبا في القرن الثامن عشر بداية عهد جديد، عهد تقوده المعرفة التقنية الحديثة، بدل المعرفة التأملية، ذلك أن« المعرفة التقليدية تتسم بكونها معرفة كيفية، ذاتية و انطباعية و قيمية، فهي أقرب أشكال المعرفة إلى النمط الشعري- الأسطوري القائم على تملي جماليات الأشياء و تقابلاتها و مظاهر التناسق الأزلي القائم فيها»[1] ، لأنها معرفة تغيب فيها الوسائل العلمية، و كل محصلات الحضارة الآلية المعاصرة، و تعتمد على الحدس و الشعور و على نتائج سابقة أنتجها الوعي الجمعي دون أن تهتم بإعادة النظر في صحتها و أهميتها.

أما المعرفة التقنية فهي نمط من المعرفة قائم على إعمال العقل لمعناه الحسابي، أي معرفة عمادها الملاحظة و التجريب و الصياغة الرياضية و التكميم[2]. همها النجاعة و الفعالية و غايتها السيطرة الداخلية و الخارجية على الإنسان و على الطبيعة[3].

فهي معرفة تستجيب للتقنية و تخضع لمتطلباتها، ذلك أنها ليست تطبيقا للعلم و إرادته فحسب، لأن العلم الحديث علم تقني في جوهره، و المنهج هو أولوية من أولوياتها، باعتباره تنظيم للمعرفة و وسيلة مهمة لتحقيق التقدم و السيطرة على الأشياء.

لكن أثر التقنية امتد فلم يعد يقتصر على العلوم التقنية، بل فرض سلطانه أيضا على العلوم الإنسانية التي سعت بقوة إلى علمنة مناهجها عن طريق مقاربة الظاهرة الإنسانية بالقوانين المعتمدة في الفيزياء و علوم الطبيعية و الرياضيات، كما أغرقت

---

(1) محمد سبيلا، الحداثة و ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، الصفحة 8.

(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 8.

(3) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة8.

الظاهرة الإنسانية لمنطق صوري حولها معرفة مجردة بحق.

و فيما كانت الحياة الغربية تؤسس ذاتها على البعد الصناعي، وتحطم المسبقات الفكرية، كان الفرد الغربي المفكر يحلل و ينقد الذات و الآخر العربي في آن واحد، و تولدت لديه قناعة مفادها أن التقنية ستستمر في إبعاد الفرد عن ذاته،
و ستعمل على زيادة تعميق الهوة بين الفرد و ذاته، و بين الفرد و عامه المحيط به،« و قد ركز **هوسرل HUSSERL** في دراساته على الانفصال المتنامي بين الواقع الذي تتحدث عنه العلوم و" عالم الحياة " "**MONDE DE LA VIE** " الذي يمتد فيه وجودنا الفعلي »[1] .

في ظل هذا التصدع تأسست حركات فكرية و شعرية تعارض جفاف التقنية، و تؤكد وجود نوع آخر من المعرفة هي**"المعرفة الوجدانية"** كالسوريالية التي أسسها **أندريه بريتون،** وتم بإيعاز الفقر الروحي الانفتاح على عوالم الشرق السحرية لإعادة علاقة الذات بالموضوع ، وتحقيق مصالحة الإنسان مع ذاته و جسده.

لقد نشأ نوع جديد من الإدراك يمكن أن نسميه بالإدراك الجمالي للشرق و ثقافته، إدراك يتجاوز الإدراك الخارجي السطحي، إذ بدأت فئة غير قليلة تستوعب الكتابة الصوفية العربية، و تؤسس لرؤية جديدة للعالم، يقول أدونيس : « إن شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية : النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية،التخييل،الباطن أو ما وراء الواقع،الانخطاف،الإشراق،الشطح،الكشف..»[2]

---

(1) خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، الصفحة53.

(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980، الصفحة 334 .

يظهر آرثر رامبو(*) **ARTHUR RIMBAUD** (1851-1891) في رأس قائمة المتصوفة الأوروبيين، هذا الشاعر الذي أحب الشرق الجميل و استلهمه، و الذي استغنى عن الثقافتين اليونانية و اليهودية- المسيحية، و حلول في غمرة الضباب و العتمة التي تلف أوروبا أن يؤسس غربا شعريا بلغة فرنسية في أفق صوفي – مشرقي .

كتب رامبو الرائي إلى بول دميني في 15 أيار سنة 1871يقول : « .. كل شعر قديم يفضي إلى الشعر اليوناني، حياة منسجمة - من اليونان حتى الحركة الرومانطقية - عصر وسيط، يوجد متأدبون (...) ترهل و مجد لا حصر له من الأجيال الغبية (...) أقول أنه يجب على المرء أن يكون رائيا، أن يجعل نفسه رائيا - الشاعر يجعل من نفسه رائيا بواسطة اختلال طويل هائل و مدروس لكل الحواس، كل أشكال الحب، الشقاء (...) حيث يصبح بين الجميع المريض الكبير المجرم، الكبير الملعون الكبير و العارف الأعظم : إذ أنه يصل إلى المجهول »[1].

لعل رغبة رامبو الشديدة في تغيير مسار الحركة الشعرية السائدة، دفعته للثورة على مفهوم الشعر الشائع، و إيجاد عنصر حيوي جديد هو **"الرؤيا"**، فعلى الشاعر- حسب رامبو- أن يصبح رائيا، ليقتحم عوالم المعقول و اللامعقول، و البحث عن عالم بديل يمكنه من اختبار المجهول و معرفته.

(*) ولد رامبو في 20 أكتوبر 1854 بشار ليفيل **CHARLEVILLE** و توفي في 20 نوفمبر 1891 بمرسيليا **MARSSEILLE** ، أدهش الطفل رامبو مدرسيه، نظم قصيدة ذات 60 بيتا و هو لم يتجاوز 14 سنة، و حصل على جائزة اللغة اللاتينية سنة 1869، و في 29 آب سنة 1870 اعتقل في سجن مازاس إبان النزاع البروسي- الفرنسي، عاد الطفل إلى حضن أمه في 27 أيلول سنة 1870 ،و هرب من جديد في 7 تشرين الأول، و تشرد مدة من الزمن و عاد مصابا بنوبات سعال حادة . ظل يقاوم المرض حتى توفي، من أشهر أعماله : DERNIERS VERS (الأبيات الأخيرة)UN SAISON EN ENFER (فصل في الجحيم)ILLUMINATION(إشراقات).

(1) arthur rimbaud, poesie,union euro péenne ,paris , 2000,page191.

لقد بحث **رامبو** في نصيه**"فصل في الجحيم"** و**" إشراقات"** عن البديل، الحياة الخارقة غير المألوفة الخارجة على القانون، المتمردة على كل النواميس الاجتماعية والأعراف السائدة، « وروح التدمير هذه المتصلة فيه ناجمة عن حاجته الملحة إلى الطهارة، ورغبة الصادقة في الصفاء وتعطشت الدائم إلى المصادر الأول، إلى مناخ بكر نقي، وفردوس من الحقيقة والجمال بصر على اكتشافه خلفه شرور وقوانين هذا العالم القديم الملطخ المشوه، وكل المظالم والدناءات التي يضطر الإنسان البالغ إلى ارتكابها وهو يخوض غمار الواقع العملي »(1).

إن روح رامبو الطفل الصافية الصادقة، الناقمة على شرور العالم بقيت تسيطر على رامبو الرجل، رامبو الشاعر، و تحول الحلم بإنقاذ العالم، حلما مركزيا و وحيدا في حياة رامبو، هذا ما دعاه إلى الثورة قصد محاولة تغيير روحية للعالم، على حد تعبير **رينيه شار** : « ...إذا كانت البراكين لا تغير موضعها، فإن حممها تجتاز فراغ العالم الكبير، و تقدم له مزايا تعني قي جراحه .. »(2) .

قام أدونيس باقتحام نصي **رامبو"فصل في الجحيم "** و **"إشراقات"** ليعيد النظر إليها في ظل التصوف العربي المنسي، يقول في دراسة له معنونة ب « رامبو - مشرقيا - صوفيا »(*) « ..اتضح لي أولا أننا لا نجد في شعر رامبو تأثرا بالثقافة التي تأثر بها كتاب الغرب و شعراؤه، آنذاك، عنيت الثقافة اليونانية من جهة، والثقافة اليهودية– المسيحية من جهة ثانية... و اتضح لي ثانيا أنه في رسالته إيزامبار و ديميني يؤكد، من أجل رؤية جديدة للعالم و كتابة جديدة على ما كانت الصوفية

---

(1) ينظر :سمير الحاج شاهين،رامبو، سلسلة أعلام الفكر العالمي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، الطبعة الأولى، 1977، الصفحة 70.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 81.

(*) بحث قدمه أدونيس في إطار الدورة الثالثة للجامعة العربية الأوروبية (تموز/ أيلول 1988) و نشر في مجلة مواقف . العدد 57 سنة 1989 ،و أعاد نشره معدلا ضمن كتابه "الصوفية و السوريالية".

العربية قد أكدته- تجربة و كتابة.. »[1] .

حدّد خصائص النص الرامبوي في :

1 - نص مغلق(**hermetique**) بمعنى أنه نص مبهم لأنه ينقل تجربة في المجهول شأن النص الصوفي الذي ينقل تجربة في الباطن الخفي .

2- النص الرامبوي المستقر في لغة غريبة، هارب أبدا من الفضاء الغربي/ الفضاء الإقليدي الديكارتي .

3- يتجاوز الثنائية الديكارتية الذات/ الموضوع (sujet/ objet) وهي ثنائية عقلانية تغذيها نزعة الشك، و تحول دون المعرفة الشعرية.

4- النص الرامبوي يكشف عن موقف رؤيوي نبوي، شأن النص الصوفي، فالكون بالنسبة إلى الغربي موضوع مجابهة و بالنسبة إلى الصوفية موضوع مؤالفة[2].

هذه التجربة المتعالية التي تجيء من الباطن الخفي تعود لتحدث صداها العظيم في الممارسة الإبداعية الأدونيسية، حيث يكتب للذات العربية المبدعة أن تتعرف على نفسها من الآخر انسجاما مع السلطة التي يملكها الآخر في تسمية المسميات، فتكشف عن الممكن الذي حجبه النسيان، و ألغي بسبب التهميش .

تعيد هي إذن بناء موروثها من جديد في أفق جديد يقول أدونيس : « ...حين أقرأ رامبو و من يجري مجراه، أقرأ شرقي العربي في صوت غربي : الهروب من نظام العقل ، و الارتماء في حيوية الجسد ، و تفجر القوى اللامنطقية، كالسحر و الحلم و الرغبة و الخيال . و حين أقرأ ريلكه و من يجري مجراه، أقرأ التصوف العربي، غوصا عن ماهية الإنسان، و وحدة وجود و هشاشة عالم . و حين أقرأ

---

(1) أدونيس، الصوفية و السوريالية، الصفحة 231- 232 .

(2) ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة 238- 240- 241.

السوريالية أقرأ كذلك التصوف العربي، شطحا و إملاء و انخطافا . دانتي أو غوته أو لوركا أو غانار إكلوف GUNNAR EKELAFK، أرى أضواء عربية تتلألأ في الدروب التي تسلكها كتاباتهم »[1].

لقد تلاشت الحدود بين قديم الثقافة العربية و حديث الثقافة الغربية، و يصبح للتصوف صلاحية نظرية بإمكانها أن توسع الأفق النصي الشعري الحداثي، باعتبار التجربة الصوفية استمرار لتقليد معرفي عريق يرى أن الإنسان لا يقدر أن يعرف السر، سر الإنسان و الأشياء.

فالحقيقة في التجربة الصوفية ليست في ما يقال أو في ما يمكن قوله، و إنما هي دائما في ما لا يقال، أو في ما يتعذر قوله، إنها دائما في الغامض الخفي اللامتناهي[2] لأنها تجربة – في شكلها الأعمق و الأكمل – باطنية، متجاوزة للنقل و للحقيقة الشرعية الظاهرة، تتجه نحو المستقبل و تنتظر المجيء، تنفذ لباطن العالم و تعني بمعناها الخفي، لأنها تصدر عن النبوة و لدنّية العلم.

رافق هذا الفهم الجديد للشريعة، اتهام ظالم اتهام يخرج الصوفية و المتصوفة من مح راب الدين، ويرميهم في سجن الزنادقة و الكفرة و الهراطقة، و بوصفها هرطقة، أتاحت « قراءة دينية لصراع اجتماعي همش الحركة الصوفية وعزلها عن الجسم الفكري الاجتماعي »[3]، كما ظلت الصوفية هي « الآخر المنبوذ داخل المجتمع »[4]. باعتبار خطابها يخالف الخطاب الظاهر للقرآن الكريم و تأو يلها

---

(1) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ، 1985،الصفحة 70- 71 نقلا عن خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، الصفحة 89.

(2) ينظر : د/ وائل غالي ،الشعر و الفكر، أدونيس نموذجا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001، الصفحة 9.

(3) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 9 .

(4) أدونيس ، الصوفية و السوريالية ، الصفحة 26.

متعارض مع ظاهر الآيات و السور .

هذا التصور جعلها تجربة ضد الدين باعتبارها رفضا للتشريع ، لكنها في حقيقة الأمر رفض لمعنى ساد حول الدين و أصبح بديلا عنه، كما تكرس تصور اختزالي لدى المتخيل العربي « تماهى فيه التصوف بالدروشة و الزهد و مقاومة الملذات، مما ألغى إمكان الانتباه لممكن الخطاب الصوفي، و فوت فرصة إعادة بنائه في ضوء التصورات المعرفية الجديدة »[1].

تولد- تبعا لذلك- لبس مفاده أن البعد الديني هو الذي أسس التجربة الصوفية، ولا يمكنها أن تفهم إلا وفقه، وهذا ما كشف عن زيفه التصوف الوثني عند رامبو و نيتشه... و بالتالي لدى أدونيس.

إن تمجيد الصوفية للخيال و رهانها على العشق، و انفتاحها على الوجود و المطلق يجعل هذه التجربة مؤهلة لإعادة البناء في تصورات حديثة، ففي **"أغاني مهيار الدمشقي"** تبدأ رياح التصوف بالهبوب، لكنه تصوف « أقرب إلى مناخ هيراقليطس و نيتشه »[2]، يحمل طابع الرؤيا التي توحد الإنسان بالكون، والإنسان بالله. حيث يصير الإنسان إلها. و الرؤية التي تدرك الكينونة بوصفها انفتاحا للموجود. و الصيرورة بوصفها مرادفا للزمان و الحضور.

و الفرق بين **الرؤية** و **الرؤيا** يظهر جليا حسب قول **ابن عربي** (638هـ) :
« ..اعلم أيّدك الله أن للإنسان حالتين : حالة تسمى النوم، و حالة تسمى اليقظة، و في كلتا الحالتين قد جعل الله له إدراكا يدرك الأشياء و تسمى تلك الإدراكات في اليقظة

---

(1) خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، الصفحة 102.

(2) أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992، الصفحة18.

حسا، و تسمى في النوم حسا مشتركا، في كل شيء تبصره في اليقظة يسمى **رؤية**، و كل ما تبصره في النوم تسمى **رؤيا** مقصورا [1].

يكمن الفرق بين الرؤية و الرؤيا- في رأي ابن عربي- في أن الأولى مشاهدة عند اليقظة، أو تصور يستنتجه الرائي من خلال المقارنة بين الحقائق في صحوه، أما الثانية فهي مشاهدة في حال النوم، يكون مصدرها إما شيطاني أو ملائكي.

أما **عبد الكريم القشيري** في**"الرسالة القشيرية"** فيفرق بينها يقول : « ... الرؤيا خواطر لترد على القلب و أحواله تتصور في الوهم، إذا لم يستغرق النوم جميع الاستشعار، فيتوهم الإنسان عند اليقظة أنه كان رؤية في الحقيقة، و إنما كان ذلك تصور و أوهاما تقررت في قلوبهم »[2]

فالرؤيا حسب عبد الكريم القشيري معرفة إشراقية بعيدة عن سلطة العقل و أوامره، خاضعة لسلطة أخرى هي سلطة القلب، فهو الأداة الفعالة لمعرفة الباطن، و هذه النظرة تشترك مع رؤية المتصوفة و السورياليين الغرب.

تحصيل هذا، إن الرؤيا معرفة قلبية و الرؤيا معرفة عقلية، و ثمة فروق بين المعرفتين « فمعرفة القلب إدراك مباشر للشيء، و أما معرفة العقل فإدراك جانب من جوانبه، الأولى حال يتحد فيها العارف و المعروف، (...) الأولى تجربة و مشاهدة، أما الثانية فحكم تجريدي »[3] .

---

(1) ابن عربي(638هـ) الفتوحات المكية، أحمد شمس الدين، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1999، الصفحة 6 .

(2) الإمام أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان بن عبد الملك بن أبي طلحة القشيري النيسابوري القرشي، الرسالة القشيرية ، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، الطبعة الأولى، 2000، الصفحة 377.

(3) علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب،تأصيل الأصول، الصفحة 95.

لقد جمع أدونيس في" أغاني مهيار الدمشقي" بين الرؤية الفكرية العقلية (الفلسفية) و الرؤيا القلبية، فالأولى مكنته من الغوص في أعماق الواقع و إعادة تشكيله و الثانية كانت انقطاعا عن الأبعاد الحقيقية للزمان و المكان و الواقع.

1- فضـــــــاء الرؤيــة : القصيــدة فــعل وجــود

1-1 –الموقف النيتشوي.

1-1-1- إرادة القوة و الإنسان الأعلى.

1-1-2- موت اللــه.

1-1-3- العـود الأبـدي : الصيـرورة.

1-2- الرفـــــــــض.

1 - فضـــاء الرؤيـــة : القصـــيـــدة فعـــــل وجـــــود :

1-1- الموقـــف النتشوي :

تقوم الرؤية الأدونيسية – في أغلب جوانبها – على الرؤية النيتشوية ، نيتشه ذلك الفيلسوف الذي لم يدع أنه فيلسوف و لا احترف تاريخ الفلسفة، واجه الفكر الإنساني كما رآه هو يتطور في تاريخ الإنـسانيـة، فوجد « أنـه ثمرة هـيمنة العقـل و الأخلاق على مختلف مقومات حياة الإنسان، و استنتج أن الكارثة التي حلت بالحضارة الإنسانية قد بدأت بظهور سقراط و معه بالاحتكام إلى العقل وحده »[1] ، و دليله على ذلك "ميلاد التراجيديا من الموسيقى"[*].

قام نيتشه بهدم أسوار الدين و الأخلاق و الميتافيزيقا، فهي مجرد أكاذيب يجب هدمها، خلع أقنعة الفلاسفة الذين سبقوه و قدمهم على أنهم قوم تسيرهم أعراف أخلاقية غير واضحة، أزاح أقنعة أرباب الدين و الأخلاق فهم أناس انتقاميون.

إن الإنسان الحديث –في نظره – لا يزال عبدا لهذه النواميس، التي تكبل إرادته، هذه العبودية يسميها نيتشه : انحطاطا.

و الانحطاط تعبير عن مرض لأنه نتاج قيم مريضة تحمل في ذاتها بـذور فنائها، و هو يبدو جوهره انتصارا لقيم مريضة على قيم سليمة، أي انتصارا للضعفاء على الأقوياء[21].

أعتقد أن الحضارة الأوروبية الحالية متجهة نحو نهايتها، فهي تضطرب منذ زمان في توتر يزداد حدة سنة بعد سنة، كأنها موشكة على كارثة عظمى، و الناس

---

(1) د/ غانم هنا، نيتشه : فاصل بين حديث و معاصر، تجاوز هيجل؟ عالم الفكر (التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر)، المجلد 30 ، العدد 4 ، الكويت، 2002 ، الصفحة 10 .

(*) عنوان كتاب نيتشه أصدره سنة 1871. اعتبر صدى لتأثير فاجنر فيه، لم يلق اهتماما كبيرا.

(2) ينظر : جمال مفرج ، نيتشه، الفيلسوف الثائر، افريقيا الشرق، المغرب، 2003، الصفحة 37.

فيها يشعرون« بأن كل شيء يسير نحو الانحطاط، لكي يتقلص يوما بعد يوم إلى شيء أرق و أدق، و إلى شيء أكثر انهزاما، و أكثر حيطة و احتراسا، و أكثر رداءة و أكثر لا مبالاة أيضا»[1].

ينصبّ نقد نيتشه للانحطاط، بوجه عام، على الدين لأنه هو الذي قاد مسيرة الانحطاط من جهة، و لأنه هو واضع الطريقة التي سادت في التقويم الغربي، من جهة أخرى و بالتالي فهو لمثل أقوى ظاهرة في تضليل الإنسان الأوروبي[2].

لأن الروح الدينية هي روح تجهل كل القوانين الطبيعية، و تريد أن تسير الحياة تبعا لمفاهيم هي في الأصل مفاهيم بدائية، إذ تتحكم – في نظر هذه الروح- إرادة قوية واعية تخضع لمنطق الخير و الشر، و كلما أحست بالعجز إزاء تقديم إيضاحات أو تفاسير ترجع حدوث الظاهرة لقوى غيبية أو لهذه الإرادة القوية الواعية.

و يبدو هذا الأمر انتقادا للروح المسيحية لا الروح الدينية المسلمة، فالسلطة الدينية المسيحية و لمدة طويلة من الزمن حاولت أن تهيمن على العقل الأوروبي و تكبله مخافة أن يخرج أو يقف ضد إرادتها.

ففي الدين يحطّ المرء من قدر ذاته عامدا، فالأفكار تهبط إليه من مصدر يعلو عليه، بحيث لا يكون ذهنه هو إلا أداة تتلقى الأفكار سلبيا فحسب، و عليه يجب أن يحاول إعادة الثقة التامة الكاملة إلى الإنسان بذاته، و يرجع إليه حقه الذي سلبه منه الوحي و الدين بمجمله[3].

أراد نيتشه و أدونيس أن يجدا الحرية الحقيقية للإنسان و التي تكفل للإنسان

---

(1) ينظر :المرجع السابق، الصفحة 37.

(2) ينظر : المرجع نفسه الصفحة39 .

(3) ينظر : د/ مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، ، الصفحة 64- 65- 66.

إنسانيته، إنها حرية الرأي و الفكر، حيث يمكن للإنسان أن يقول ما يريد و ما هو على اقتناع به دون الرضوخ لأي سلطة مهما كان نوعها.

لذلك نراه[نيتشه] يحمل على فكرة الألوهية(*)، كونها بنظره عقبة كأداة تحول دون تأكيد الإنسان لذاته، طالما يؤمنون بوجود قوة إلهية فوق طاقة البشر و مستواهم العقلاني و الفكري، فلابد إذن من أن يبشر بضرورة رفع الستار عن ملهية هذه القوة الخيالية التي أملاها الدين و الوحي، ليقودها إلى رفع شأن الإنسان و قدره، باعتباره أرفع الموجودات قدرا(1).

هذه الرؤية الفريدة يتم عبورها للممارسة الأدونيسية النقدية و الشعرية - يحكم صلاحيتها في الوسط العربي و التي ينسمع صداها من خلال هذا الفصل – لكن الدين عند أدونيس ليس مسؤولا لوحده عن هذا الإجحاف في حـق إنـسـانية الإنسان و تفرده، فـ « النظام العربي السياسي لمختلف تنويعاته [يعمل] على أن ينشأ الفرد العربي في مناخ ثقافي يقوم على الفكر و الشعور بأن الأمة التي ينتمي إليها أشبه بشجرة هو غصن فيها لا وجود له إلا بها و فيها، و وجود الشجرة عائد إلى خالقها الله، دينيا، و إلى من يتولى أمرها سياسيا، باسم الدين »(2).

و معيار تقويم الإنسان هنا- في نظره- هو الإيمان و الكفر أو ما يقابلها سياسيا الولاء و المعارضة، ثم يأتي العلم و الجهل و غيرها من القيم.

فالفرد في المجتمع العربي يعيش في حصار بين سلطتين : سلطة دينية تؤمن بأنه عنصر في كيان لا يتجزأ، و سلطة أخرى سياسية تقيد إرادته و تجعله خادما مطيعا لها، دون أن تمنحه الحق حتى في تقرير مصيره.

(*) الألوهية : هي صفة المؤله، أو ماهية كنه الذات الإلهية.

(1) المرجع السابق، الصفحة 66.

(2) أدونيس، النظام و الكلام، الصفحة 44.

لكن الشك في القيم العليا أو إنكارها يقود لنتيجة حتمية يسميها "نيتشه" **العدمية**[*] **NIHILISME** هي « ليست رأيا لفيلسوف أو مذهبا لشخص، و هي ليست ظاهرة تاريخية كبقية الظواهر الأخرى، كما أنها ليست حركة إلحادية لكونها تنكر الإله، أو تعلن"موته"»[1].

إن العدمية في نظره هي حركة و تصور أساسي في تاريخ الغرب المعاصر، بل هي نتيجة حتمية أفرزتها الحضارة ، حيث تفقد كل القوى سلطانها، فالقيم التي كانت بمثابة قيم عليا تفقد مفعولها و قيمتها و صحتها الآن، و تتحول ظاهرة مقلقة، و تجربة مفزغة.

تنشأ العدمية عن ثلاثة أحوال نفسية :

الأولى : احساس الإنسان أن التقدم لا يوصل إلى أي شيء و لا يبلغ شيئا، و لهذا فهو لا يلبث أن يكتشف أنه كان مخدوعا حين أراد أن يجد غاية و ليس ثمة غاية.

الثانية : اعتقد الفرد أن الوجود يسير على سياق منطقي، و أن هناك كلا منظما في كل أحداث الوجود، و هو ذرة من وحدة كبرى تخضع لها و لا يستقل بنفسه عنها.

الثالثة : وصول الإنسان لنتيجة مفادها أن التطور لا يمكن أن يؤدي إلى شيء، و أنه لا وجود لوحدة كلية، و لا لنظام يحكمان هذا العالم، فيصل إلى اتهام هذا العالم بالوهم، فيخترع عالما آخر، سرعان ما يكتشف أن هذا العالم كذلك هو زيف[2].

لكن الشعور بالعدمية يزداد شيئا فشيئا، حتى يصبح إحساسا خانقا على الفرد

(*) العدمية(**nihilisme**) :مشتقة من اللفظ اللاتيني(nihil) و معناه لا شيء، و هو ثلاثة أقسام : فلسفية (و هي مرادفة للريبية) و سياسية (و هي مرادفة الامتناع عن الاعتراف بشرعية القيود القانونية المفروضة على الأفراد) و أخلاقية (و هي مرادفة لإنكار القيم الأخلاقية و إبطال مراتبها)

د/ جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، الصفحة66-67.

(1) جمال مفرج، نيتشه، الفيلسوف الثائر، الصفحة 69.

(2) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة 70-71.

أن يواجهه بشجاعة لكي لا يسقط ضحية له، فعليه إذن أن يثور و يعلن حقيقة وحيدة، هي التغيّر و التغيير، الصراع من أجل الذات و العالم.

لقد سيطر الإحساس بعدمية الوجود على أدونيس حتى أصبح هاجسا يلاحقه أينما حل، كما أفرز نتيجة رهيبة؛ هي السخرية من الآلهة و إنكارها، لكن هذه الثورة ضد الآلهة و العالم لم تأخذ الشكل و المحتوى نفسه الذي كان لدى نيتشه، فآلهة مهيار مختلفة عن آلهة نيتشه، إنها آلهة أرضية تحتكر كل شيء لصالحها حتى الرأي القرار، و تجعل من الفرد عقلا آليا مبرمجا لا يقوم بأي فعل خارج إرادتها، فهي سلطة دينية و اجتماعية و سياسية، لذلك قرر الهروب منها و من نقيضها، يقول في قصيدة "حوار" :

" لا الله أختار و لا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عيني-

هل أبدل الجدار بالجدار

و حيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء..."(1)

إن تنكر مهيار للآلهة و الشيطان هو من جهة؛ خطوة أولى و ضرورية للإحساس بحرية القرار، و هو من جهة أخرى ثورة على ثنائية الخير و الشر التي سيطرت على الفكر الإنساني مدة طويلة من الزمن.

لكن الشعور بالعدمية يتضاعف حتى يشمل جميع القيم العليا في الوجود، و يصبح إحساسا بالفراغ العارم و بلا جدوى العالم و زيفه، مما يدعو مهيار لتبني قيم جديدة كفيلة أن تنقذه من تيهه و خوفه، كالسوبرمان و إرادة القوة و موت الله، و العود

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة48.

الأبدي... كما ستوضح في الصفحات القادمة.

1-1-1- إرادة القــوة و الإنســـان الأعلـــى:

يرى نيتشه أن الأخلاق لا تكمن في البساطة و الضعف، بل تختفي خلف إرادة القوة، و إرادة القوة هذه توجد حيث توجد الحياة،« فإرادة القوة هي مقياس القيم في الحياة، و القيمة هي أكبر مقدار من القوة يستطيع الإنسان أن يحصله و يستولي عليه »[1].

فجوهر الوجود- في نظره- هو"إرادة القوة"لا "إرادة الحياة" لأن إرادة الحياة لا وجود لها، و ليس العدم إرادة، كذلك المتمتع بالحياة لا يمكـنه أن يطـلـب الحياة، و رغم إيمانه أن لا إرادة إلا حيث تتجلى الحياة، و مع ذلك فهو يدعو لإرادة القوة لا لإرادة الحياة.

هي « قدرة خاصة بالإنسان و صميم فعلها إحلال القيمة »[2] ، و « القيمة هي أساسا توجه للزيادة أو النقصان في مراكز السيادة »[3]، توجه القيمة هذا « هو توجه لشروط البقاء و التوسع »[4].

فالبقاء و التوسع هما شرطان ضروريا للقيمة، و بالتالي لإرادة القوة، فالحياة التي تكتفي بالبقاء هي حياة ميتة منذ البدء، ذلك لأن ضمان المجال الحيوي ليس هدفا بالنسبة للكائن الحي، و لكنه وسيلة لنماء الحياة و توسعها.

---

(1) جمال مفرج ، نيتشه، الفيلسوف الثائر، الصفحة 85.

(2) د/ غانم هنا، نيتشه، فاصل بين حديث و معاصر، تجاوز هيجل، الصفحة 13.

(3) نقلا عن : جمال مفرج، نيتشه، الفيلسوف الثائر، الصفحة 82.

(4) نقلا عن : المرجع نفسه، الصفحة 82.

و هكذا، فبمقدار شعورنا بالقوة يكون شعورنا بالحياة، و بمقدار إدراكنا للحياة يكون إدراكنا للوجود : فالوجود تعميم لفكرة الحياة، و الحياة و الإرادة و الوجود شيء واحد، لأن كلا منها تقويم، فالحياة تقويم و إرادة[1].

و مادامت الحياة في جوهرها نماء و إكثار و زيادة و تركيز متزايد للقوى الكونية في الذات الفردية، و اندفاع إلى إثراء نفسها و العلو بها، فإن نيتشه يخلق في عمله الموسوم **"هكذا تكلم زرادشت"** 1883م نموذجا فوق بشري **superman** يصبح هو واضع القيم الجديدة، إذ يخاطب زرادشت الجمهور قائلا :« أنا أعلمكم الإنسان الأسمى، فالإنسان شيء يجب تجاوزه »[2] ، و يتبع الإعلان عن الإنسان الأسمى مباشرة تلميح إلى " نظريات داروين في النشوء و الارتقاء" :« حتى الآن، خلقت كل الكائنات ما وراء ذاتها شيئا يفوتها، ما لقرد بالنسبة للإنسان؟ (...) هذا بالضبط ما يجب أن يكون الإنسان بالنسبة للإنسان الأسمى »[3] .

لكنه لا يستخدم نظرية النشوء و الارتقاء كحجة، بل كمقارنة تربوية أي كصورة.

فالإنسان الأعلى يتجه نحو« القوة و الحيوية و السلطة أمام قطعان البشر الضعفاء و الخانعين وسط هؤلاء الضعفاء يقف " الإنسان الأعلى" القوي، القادر على تحمل تبعات حريته، إنسان يسعى إلى الحفاظ على ذاته و الارتقاء بها إلى أعلى »[4].

فالحيوية و العقل و الكبرياء هي التي تخلق السوبرمان، و على المفكر أن

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 83.

(2) نيتشه ،استهلال زرادشت، بيار هيبر سوفرين، ترجمة أسامة الحاج ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1994، الصفحة 13.

(3) المرجع نفسه، الصفحة 13.

(4) د/ غانم هنا، نيتشه : فاصل بين حديث و معاصر، تجاوز هيجل، الصفحة 15.

لا يتبع حوافزه و دوافعه، فالضعيف هو من يفتقر إلى قوة النهي و المنع، و الأخلاق - في نظر نيتشه- لا تكمن في البساطة و الضعف بل تختفي وراء القوة، لذلك يجب أن يكون المجهود البشري ينطوي على تطوير أفراد أقوياء، فالسوبرمان هو الهدف للارتفاع بالجميع نحو المثالية و الكمال المطلق.

أعلن نيتشه فشل النماذج الإنسانية العليا في التاريخ الأوروبي الحديث؛ إنسان (روسو) و إنسان (غوته) و إنسان(شوبنهور)، لأنها نماذج لم تستطع أن تحرر الإنسان الحديث من عبوديته إزاء مثل فرضها على نفسه و امتدت آلاف السنين.

و لعل كلمة " الإنسان الأسمى" توحي بأنّ التصور عميق، فهي لا تعني فقط الدعوة إلى التخلص من أولئك المنحطين الذين عرفتهم الحضارة، و الدعوة إلى الجبابرة الذين يزخر تاريخهم بالدماء، بل تعني الدعوة إلى الإنسان الذي تحرر من المثل الميتافزيقية و أصبح سيد ذاته، و اكتسب بعدما اتضح له أنه خالق قيمة إمكانية وضع قيم جديدة واضحة المقصد، و الانتقال إلى مشروع قيمي جديد[1].

و مادام أدونيس صاحب مشروع حضاري جديد، فقد انطلق يخلق نوعا جديدا، فردا متفوقا صاعدا قلقا، مشيرا لانعطاف ثقافي كامل، نبيّ لحضارة شعرية جديدة، يدعو هذا النبيّ إلى الارتقاء بمستوى الإنسانية في سلم العلاء، حتى يصل إلى السوبرمان الذي سيكون هادما لكل قديم مألوف، و مجسدا لإرادة القوة، فنراه يقوم بأعمال خارقة للعادة، يقول :

(...)   و أمس حمل قارة

و نقل البحر من مكانه

(...)

حيث يصير الحجر بحيرة، و الظل مدينة[2]

---

(1) ينظر : جمال مفرج، نيتشه ، الصفحة 108.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 11.

هذه الأعمال تعلن عن تخطي مهيار للإنسان العادي إلى درجة أسمى، لكن لا يعني هذا أنه تخطّى عالم الجسد إلى عالم الروح، فهو ليس روحا خالصة من جسدها، و لا متأملا للآخرة، ناسيا الحياة الدنيا، بل هو نبيّ يجل اللحظة القادمة و يتشبث بالمستقبل مثل نبيّ نيتشه " زرادشت" يقول :

يحول الغد إلى طريدة، و يعدو يائسا وراءها، محفورة كلماته

في اتجاه الضياع[1]

يحيا مهيار في إرادة المستفبل، في انتظار الآتي، يملأه التوتر و التيه و اليأس، يبحث عن المجهول، لا يطلب السلامة و النجاة بل يترك السعادة للعدد الكبير من الناس، و يعيش هو في خطر دائم، يقول نيتشه :« عش في خطر و شيّد مدنك قرب بركان **فيزوف**، و أرسل سفنك لاكتشاف البحار المجهولة وعش في حرب دائمة»[2] ، هكذا هو مهيار :

يمشي في الهاوية و له قامة الريح[3]

و يقول أيضا :

أسلمت أيامي لهاوية

تعلو و تهبط تحت مركبتي

و حفرت في عيني مركبتي[4]

هو يحب الخطر و الصراع شريطة أن يكون له غرض و قصد، و غرضه تدمير كل الأوهام التي عاشت مدة طويلة من الزمن، و تدمير كل ما له علاقة بالماضي، يقول في " اليوم لي لغتي" :

هدمت مملكتي

هدمت عرشي و ساحاتي و أروقتي

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 11.

(2) ول ديورانت، قصة الفلسفة، الصفحة 520.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 12.

(4) المصدر نفسه ، الصفحة 63.

و رحت أبحث محمولا على رئتي

و أكتب الزمن الآتي على شفتـــي[1]

و عقيدة السوبرمان تقوم على رفض« ثنائية ذات مصدر أخلاقي، ثنائية كانت تفسّر كل شيء بعمل مبدأين متصارعين، ثنائية أخلاقية كان أحد هذين المبدأين بالنسبة إليها هو الخير، والآخر الشر»[2]؛ يقول زرادشت :« إنما يبحث المبدع لنفسه عن رفاق، من أولئك الذين يعرفون شحذ منجلهم، سوف يسمون هدامين و مزدرين للخير و الشر[*] »[3].

لعلّ إلغاء نيتشه للثنائية الأخلاقية الموروثة هو هدم بالضرورة المرجعية الدينية المسيحية بكل ما تحمله من تعاليم، و هو بناء في نفس الوقت لأخلاق جديدة أسمى من الأخلاق التقليدية بكثير، نستطيع أن نسميها أخلاقا " فوقبشرية".

يقوم أدونيس- أيضا- بتجاوز الخير و الشر، من خلال رمزيهما(الله) و (الشيطان)، يقول في " لغة الخطيئة" :

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، و لا قـــبور في شبابـي

أعبر فـــوق الله و الشيطـــان

(دربي أنا أبعـــد مـن دروب

الله و الشيطان)[4]

أعلن أدونيس في غير استحياء كما أعلن قبله نيتشه أن القوة هي الفضيلة السامية، و الضعف هو النقيصة و الشر، و إرادة القوة (الخير) هي التي تمنح

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 77.

(2) بيار هيبر سوفرين، زرادشت نيتشه ، الصفحة 32.

(*) كتب نيتشه كتابا بعنوان " أبعد من الخير و الشر".

(3) المرجع نفسه ، الصفحة 28.

(4) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 49.

الاستمرارية يقول في قصيدة " حوار" :

من أنت، من تختار يا مهيار؟

أنىّ اتجهت، الله أو هاوية الشيطان

(...)

لا الله أختار و لا الشيطان

كلاهما يغلق لي عينين

هل أبدل الجدار بالجدار[1]

إن تجاوز أدونيس لثنائية الخير و الشر ربّما يكون إثباتا لعقيدة " إرادة القوة"، فأخلاق السادة - حسب نيتشه على غير أخلاق العبيد- لا تعبأ بالمفاهيم الأخلاقية العليا مثل " الخير" و " الشر"،« إنما تعبأ بالأخلاق التي تعبر عن روح القوة التي يستشعرها المرء في ذاته، و التي تلائم تلك النفوس الزاخرة، التي تشعر بأنها هي مانحة القيم و خالقتها، و هي نفوس إذا صدر عنها الخير، فهو لا يصدر عنها لخوف أو إكراه أو ضغط، و لكن لإحساس قوي بالامتلاء و القوة الفياضة »[2].

إن إحساس مهيار بسيادة العالم يجعله يتبنّى أخلاق السادة بدل أخلاق العبيد، و يعتنق مبادئهم التي تحمل في صميمها معنى القوة و الجبروت، و الخير الذي ينبع منها ليس صادرا عن خوف بل نابع عن قوة.

1-1-2- مـــــــوت الله :

إن خلق السوبرمان، و تبنّي إرادة القوة، و تجاوز الخير و الشر، و تخطّي كل القيم الحضارية القديمة، لا يمكن أن يتحقق إلاّ إذا تمّ تجاوز فكرة الله، فـ« مـوت الله (..) شرط ضروري لأخلاق جديدة، و بصورة أعم لثقافة جديدة »[3].

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 48.

(2) جمال مفرج ، نيتشه ، الصفحة 59.

(3) بيار هيبر سوفرين، زرادشت نيتشه، الصفحة 38.

فقد أرجع نيتشه ثقافتنا بكاملها إلى التركيب التالي :

الله + إرادة قوة سلبية + قوة ارتكاسية = الإنسان

فوجود الله- في نظر نيتشه- يخلق انقاصا من شأن الذات و الاعتماد على القوة العليا باعتبارها مسيرة الحياة و الكون، لكنه حذر من مخاطر التركيب التالي :

موت الله + إرادة قوة سلبية + قوة ارتكاسية = الإنسان الأخير

و الإنسان الأخير هو ذلك الذي يتخلى طوعا من كل الفضائل التي تحدد الأخلاق منذ العصور القديمة، كالحكمة و الشجاعة و الاعتدال و العدالة، لكنه يسلك درب العزلة لأنّه لا يعرف هدفه بعد.

موت الله + إرادة قوة إثباتية + قوى فاعلة = الإنسان الأسمى

إن عقيدة " الإنسان الأعلى" هي عقيدة الإنسانية التي تحافظ على الطابع البطولي للوجود الإنساني، فلكي يتمتع السوبرمان أي مهيار أدونيس و زرادشت نيتشه بإرادة كبيرة، و يرسم لنفسه هدفا، على الآلهة أن تموت، يقول زرادشت :« في ما مضى كانت إهانة الله أعظم الإهانات، لكن الله قد مات »[1].

لكن نيتشه لا يقصد بموت الله صلب يسوع، إنما يقصد مقتل صاحب السيادة العليا و الحق الإلهي في زمن فرضت الفعّالية الصناعية و الثورات الكبرى فيه سلطتها.

---

(1) نيتشه ، استهلال زرادشت، الصفحة 14.

يترتب عن هذا الحدث الفلسفي نتيجة أخرى هي زوال مفهوم" الآخرة" و إلغاء الإيمان بالعالم الآخر، هذه النتيجة لها علاقة وطيدة بثنائية الخير و الشر، فغياب المحاكمة الأخيرة للإنسان يجعله لا يكترث لنوع أفعاله و مدى نفعها و ضررها لنفسه و لغيره، غير أن إنسانية الإنسان تظل تسيره نحو الخير دون أن يفكر في الحساب.

يستعير أدونيس فكرة موت الله لنيتشه، ليبشر مهيار أدونيس بموت إلهه أيضا، لكن إله مهيار ليس مثل إله زرادشت؛ إنه مجموعة عقائد شعرية و دينية و اجتماعية استبدت بالذهن العربي و باتت تشكل حاجزا فوذلايا، لا يمكن التفكير في زعزعته أو إزالته.

و مادام مهيار بطل التجاوزات فقد أعلن تخليه عن هذا الإله، بل قتله، يقول أدونيس في قصيدة " الإله الميت" :

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعة
اليوم طرحت قناع البيت
و بدلت إله الحجر الأعمى و إله الأيام السبعة
بإله ميت[1]

إنها ثورة مهيار ضد الآلهة التي استبدت بالشعر" البيت"، فقد تمكّن الشاعر من طرح البيت و تشطيره، و انتهاك التقاليد الشعرية القديمة التي تحولت إلى آلهة طاغية.

لا يتوقف مهيار عند هذا الحد، بل يربط بقاءه على قيد الحياة بموت الآلهة، يقول في قصيدة " موت" :

نموت إن لم نقتل الآلهة[2]

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 106.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 149.

فبقاء الآلهة على قيد الوجود يعني بقاء سلطتها و إرادتها وغياب إرادة الفرد؛ ففي قتل الآلهة حياة لإرادة جديدة هي إرادة الإنسان الأعلى، وهجر لنمط من أنماط القيم المتعالية قصد تحرير قدرات الفرد الخلاّقة.

1-1-3- العـــود الأبـــــدي : الصـــيرورة :

إن تبني أدونيس لمبدأ إرادة القوة دفعه إلى تبني نظرية متأصلة في التراث الفلسفي القديم هي" العود الأبدي"(*) أو العودة الدائمة أو الصيرورة، تتحول بها الإرادة شيئا فعالا و كاملا، إرادة إبداعية قادرة على تكسير الزمن قصد تخليص ذاتها من الأسر.

يعود مفهوم الصيرورة **لهيراقليطس** بمقولته الشهيرة " لا نعبر النهر مرتين"، فالعالم و الإنسان- في نظره- في تحول دائم، ليس هناك ماهية ثابتة، العالم الذي نراه هذه اللحظة أمامنا ليس هو نفسه العالم الذي نراه في اللحظة اللاحقة، هذه النظرية فكرتها موجودة في البوذية (دين اليابانية) و يمثلها المعلم دوجين **maitre dogen** (1200-1253م)[1].

(*) العود : هو الرجوع إلى ما كان عليه، مكانا، أو صفة، أو حالا؛ كالرجوع إلى المكان أو الرجوع إلى الفقر أو الغنى، أو الرجوع إلى الصحة أو المرض، أو غير ذلك من الأحوال. أما الرجعة فهي الرجوع إلى الحياة بعد الموت ... و الرجوع السرمدي أو الدور السرمدي **retour éternel** نظرية رواقية خلاصتها أن الأشياء ترجع بعد انقضاء الآلاف من السنين إلى ما كانت عليه أولا. و لهذه النظرية في تاريخ الفكر عدة أشكال :

1- شكل ديني : كقول بعض الملل بالرجعة، أي الرجوع إلى الحياة بعد الموت.
2- شكل فلسفي : كما في مذهب هيرقليطس و مذهب الرواقيين.
3- شكل شعري : كما في آراء" هين heine " و" دستويفسكي"" غويو"" نيتشه" .
4- شكل علمي : كما في نظريات " بلانكي" و " ناجلي" " لوبون" و الرجوع السرمدي عند بعض الكتاب المعاصرين معنى أخلاقي، لأنهم يقولون :« إذا كانت كل لحظة من الحياة تعود إلى ما كانت عليه، فمرد ذلك إلى أنها سرمدية، و الحاضر رجوع إلى الماضي، و المستقبل رجوع إلى الحاضر، و لا حد و لا نهاية لهذا الرجوع المتعاقب»

د/ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، الصفحة 609- 611.

(1) ينظر : أدونيس، الصوفية و السوريالية، الصفحة 69.

أما لدى نيتشه فيتأسس مفهوم العود الأبدي على تساؤلات عديدة : هل يفنى المرء نهائيا إلى غير رجعة إذا لم يكن بعد الموت شيء؟ هل تذهب حياتنا التي حييناها لحظة من الزمان و هل لا سبيل إلى عودها من جديد؟ إذا كانت القيم في الزمان اللانهائي المسيحي قد مثلت كل محاولات رفع الأزلي فوق الزمان الأرضي فإلى أين سيشد نيتشه وجهة القيم و قد أنكر" الزمان المسيحي"؟ ما هو الزمان الذي تتم فيه جميع التقويمات؟

أوجد نيتشه لهذه المشكلات و التساؤلات المعقدة حلا وحيدا هو"العود الأبدي" أو " العود السرمدي" ليقوّض مفهوم النهاية أي حالة التوازن الختامية فـ« الوجود كما هو ليس له معنى و لا غاية فمن الممكن أن تكون قد أدركته، و من ثمّ، فاللحظة الراهنة باعتبارها لحظة تمضي، تؤكد أن الهدف ليس مدركا، إذن ليس توازن القوى ممكنا »[1].

يقوم العود الأبدي – عند نيتشه- على القول بأن مدى القوة الكونية متناه و محدود، هذا يعني أن عدد مواقع هذه القوة و تغيراتها و تركيباتها محدود بدوره، و فكرة استمرار التحول إلى ما نهاية تنطوي في ذاتها على تناقض، كونها تفترض وجود قوة تتزايد إلى ما لا نهاية.

لكن من أين لهذه القوة في التزايد؟ من أين تتغذى بهذا القدر الهائل؟

إن تصور العالم على أنه قوة محدودة هو الذي يميز الروح العلمية من الروح الدينية من وجهة نظر نيتشه[2].

لعلّ إيمان الروح الدينية بوجود قوة عليا جعلها تعتقد بفعالية التحول، على عكس الروح العلمية التي لا تؤمن بوجود هذه القوة، وبالتالي فهي تتصور العالم قوة

---

(1) عبد العزيز بومسهولي، الشعر- الوجود و الزمان- رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002 الصفحة 150.

(2) د/ مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، الصفحة 73.

محدودة.

إن الشرط العلمي الأوّل لتحقق العود الأبدي هو أن تكون القوى الكونية متناهية و الشرط الثاني هو أن يكون الزمان لا متناهيا[1].

هذا لا يعني أنّ هذه القوة تمارس فعلها بلا انقطاع إذا توافرت لا نهائية الزمان، حيث تستنفذ الإمكانيات التي تتاح لهذه القوة المحدودة، و يكون الكون قد أتمّ دورة من دوراته، و تظل هذه الدورات تتكرر إلى الأبد خلال الزمان اللامتناهي، كل منها متماثلة للأخرى.

إنّ الزمان نفسه يتجاوز على الدوام كل محتوى زمني معين، و ينتج عن ذلك أن لجميع الأحداث الممكنة منحى محدودا، و هي- أي الأحداث- لا يمكن أن توجد ضمن زمان لا نهائي إلاّ بوصفها **عودة،** و هي باعتبارها كذلك :« كالساعة الرملية تنقلب كلما فرغ أعلاها ليعود أدناها إلى الانتصاب مجددا. وهكذا فالسنوات كلها تتشابه فيها بجملتها و تفصيلها.و نعود نحن فيها متشابهين لأنفسنا جملة و تفصيلا»[2]

لكن ما يلفت الانتباه في نظرية**" العود الأبدي"** لنيتشه أنّه :« أكسب الصيرورة صفة الوجود، بحيث لم تعد يقول بتحول دائم يسري دون أن تكون له أية هوية مع ذاته، بل أصبح التغير يرجع إلى ذاته على الدوام، فهو تحول خالد تصطبغ كل مراحله بصبغة الأبدية »[3].

يستعير أدونيس مبدأ الصيرورة لأنه شاعر ظل طوال مسيرته الشعرية ينتقد العقلانية و النظام الديني السائد، ينتقد الحركة نحو اتجاه معين، نحو نقطة وصول، نحو نقطة توقف للحركة.

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 79.

(2) بيار هيبر سوفرين، زرادشت نيتشه، الصفحة 95.

(3) د/ مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، الصفحة 73.

إضافة لهذا فالصيرورة مقولة مركزية حقيقية للفعل الشعري، فالقصيدة الأدونيسية بطبيعتها" شبكية" لا تقف عند شكل بعينه، حتى و إن عرفت بذاتها تحت اسم معين كـ" قصيدة النثر" مثلا، فالشكل لا يسبق البناء، و الإبداعية وحدها هي التي تمنح قيمة و معنى البناء.

لقد أصبح مفهوم الصيرورة محورا مهما للعلم الراهن، فهي تشير إلى العملية الجدلية التي تنتج محددات نطاق الطبيعة، لذلك عمل أدونيس على فصلها بعبارة " الزمان الصغير"، يقول أدونيس في قصيدة " الزمان الصغير" :

السراب المرائي لنا و النهار الضرير

و لنا جثة الدليل،

نحن جيل السفينة

نحن أبناء هذا الزمان الصغير[1]

يبشّر أدونيس بميلاد جيل جديد هو جيل الزمان الصغير، حيث يقوم هذا الزمان على تأكيد حقيقية مفادها : أن الطبيعة لم تعد - الآن- تخضع لحتميات القوانين المتكررة المألوفة، بل شرعت في اختراع قوانين جديدة، حيث عملت على التنكر للزمان المعروف، و ابتكار زمان جديد لا يستنفذه التصور الرياضي.

لكن هل يخرج" الزمان الصغير" من الحتمية الدينية أو العلمية مطلقا؟ يقول الدكتور وائل غالي :« من الواضح تماما أن شعر أدونيس لا يخرج على الحتمية الدينية- العلمية خروجا مطلقا، إنما هو يوجه الطبيعة و الكون و العالم إلى معنى و نظام جديدين »[2].

غير أن توجيه الطبيعة و الكون و العالم إلى معنى و نظام جديدين قد يكون

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 161.

(2) د/ وائل غالي، الشعر و الفكر، الصفحة 198.

من قبيل الخروج عن الحتمية الدينية و العلمية؟ ! ألا يتحتّم على كل من يريد إقامة نظام جديد تحطيم النظام القديم السائد؟ !

فأدونيس طوال مسيرته الشعرية و النقدية تبنّى ثنائية مهمة : **الهدم/ البناء؛** هدم النظام القائم على السلفية و بناء نظام جديد، لذلك كتب الشاعر لسيزيف قائلا في قصيدة " إلى سيزيف" :

أقسمت أن أكتب فوق الماءْ

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء.

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى و للشرار

أبحث في المحاجر الضريره

عن ريشة أخيره

تكتب للعشب و للخريف

قصيدة الغبار.

أقسمت أن أعيش مع سيزيف[1]

تمثل أسطورة سيزيف تلك الحركة غير المنتهية بين النظام و اللانظام، بين النظام و الفوضى، بين الهدم و البناء المستمرين، كما تمثل الفكرة المسيحية في الخلق، فهي- إذن- تصوغ الفكرة بأسلوب الفيلسوف، إنها تختصر الأبعاد الثلاثة للزمان : الماضي، الحاضر، المستقبل.

تحصيل هذا : إنّ العالم ليس تجريدا و لا انفصالا، إنّه هنا و الآن، مجسدا فيما سماه **" باسكال" : "القصبة المفكرة"** أي الإنسان، و ليس الكوني العام فيه إلاّ

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 108.

الذاتي الخاص، معيشا في امتلائه و خصوصيته. و الشريعة ـ كذلك- عقيدة متناهية لأنها ترتبط بالعالم، و الحقيقة لا متناهية لأنها ترتبط بغيب الكون، و المعنى واحد هو الله، و أخيرا : القول الأدونيسي نفي لفكرة العناية الإلهية.

1-2- **الرفـــــض** :

إنّ الاصطدام بدمامة العالم و الواقع و حتمية الانتصار عليه، و الخروج من الأزمة الخانقة و محاولة إعادة تشكيل الواقع تقتضي" الرفض" على صعيدي الممارسة الشعرية و النقدية.

فلا يمكن ـ في نظر أدونيس- أن تنهض الحياة العربية و يخرج العربي من سجنة ثمّ يبدع، إذا لم تتهدّم البنية التقليدية للذهن العربي رسّخها النص التراثي، يقول أدونيس :« تحوّل النص التراثي إلى سلطة، و صار في مستوى المؤسسة : يفرض قيما معينة و تتضح مؤسسيته، على الأخص، في ارتباطه بتعبيره المنقول و الموروث قولا و عملا »[1].

فالنص التراثي صار يفرض قوانينه الخاصة و العامة على الإبداع، و صار هو من يقرر مستوى العمل الفني، حيث أصبح في نظر الإبداع الراهن نصا مثاليا، مطلقا، لا يتحرك عليه الزمن، كما ساعدت في تثبيت هذا كله ـ في نظر أدونيس- الأنظمة السياسية العربية الحاكمة يقول :« يعمل النظام العربي السياسي بمختلف تنويعاته على أن ينشأ الفرد العربي في مناخ ثقافي يقوم على الفكر و الشعور بأن الأمة التي ينتمي إليها أشبه شجرة هو غصن فيها لا وجود له إلاّ بها و فيها »[2].

---

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس) ، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 276.

(2) أدونيس، النظام و الكلام، الصفحة 44.

لقد ساهمت الأنظمة العربية في ترسيخ سلطة الماضي الثقافي الذي لا يمكن تجاوزه أو تخطيه أو الخروج عن سلطانه، و بدا الفرد العربي المبدع فردا مارقا متمردا، يرمى بآلاف الاتهامات و يزج في قائمة المحظورين.

إزاء هذا الواقع صار الفرد العربي المعاصر المبدع أمام خيارين : إما الخضوع و التبعية لسلطان الماضي، و إما الرفض و المروق و الخروج. فاختار أدونيس الخيار الثاني : الرفض و المروق.

لقد بدا لأدونيس أن العلامة الأولى للجدّة الشعرية هي:« في إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمّم، و رفض الاندراج فيه، و الانفصال عن هذا الكل القمعي »[1].

يتحوّل - بهذا المعنى- الرفض أو النفي علامة الأصالة، لكونه علامة الجدّة، فنفيه للمظهر الخادع للكل القمعي قادر أن يظهر الطاقة الخلاقة في المجتمع، و يصبح النفي ذو دلالة إيجابية.

و مادامت التجربة الشعرية الأدونيسية في" أغاني مهيار الدمشقي" مشروع تحرر من القيود التي تحد من حرية الفرد المبدع و حركيته، و محاولة توّاقة لمعرفة الذات و الوجود معرفة حقيقية و واضحة، و لتكون الحياة في الحياة في مستوى المعرفة و تكون المعرفة في مستوى الحياة، فهي تبعا لذلك ممارسة كتابية عابرة للشارات الحمراء، متخطية لكل النواميس و الأعراف الشعرية، رافضة لكل المسبقات.

---

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 251.

لقد أعلن مهيار ثورته ضد التراث، و قرّر حرقه، يقول في " لغة الخطيئة" :

أحرق ميراثي، أقول أرضي

بكر، و لا قبور في شبابـــي[1]

و الميراث الذي قام مهيار بحرقه ليس التراث على إطلاقه، بل هو ذلك الذي يحد من حرية الإبداع، تلك القوالب الجامدة التي رسّختها السلطة، بكل أشكالها، و« ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك و يتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق »[2] ، فلا يكتفي مهيار بحرقه بل هو لا يمنحه أدنى حقوق الموتى" إقامة قبر" لكي لا يذكره.

يقتحم المحظورات، و يتخطاها دون هوادة، و يرفع شارة الأفول يقول في " وجه مهيار" :

هو ذا يتخطى تخوم الخليفهْ

رافعا بيرق الأفولْ

هادما كل دارْ؛

هو ذا يرفض الإمامهْ

تاركا يأســـه علامـــهْ[3]

يكتسح مهيار كل قوى السلطة و الجبروت، و يعبر تخوم الخليفة، يهدم كل ما أرسته الثقافة السالفة ليؤسس معاييرا جديدة و قيما جديدة، يمحو و ينتظر محوه، يقول في " مزمور" (الثاني) :

التأبين صيغي- أمحو و أنتظر من يمحوني لا شذوذ في

دخاني و سحري، هكذا أعيش في ذاكرة الهواء[4].

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 49.

(2) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 313.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 28.

(4) المصدر نفسه ، الصفحة 37.

يصر مهيار على فعل الهدم، هدم الماضي التليد الذي أصبح عبئا و سدّا، سدّا يحجب الهواء و النور و الشمس، لكنه غير آبه فهو ينتظر من يمحوه لأنه مفطور على التجدّد، و هو بذلك يمارس أجمل أنواع الحرية و السعادة، يقول في " غبطة الجنون" :

هدمت قصر الرمل في العيون

منحت للتكايا

مجامر الأفيون

مجامر الأفيون و السجّاد و المرايا،

رجمت وجه الصبر و القبول

رقصت للأفول

لجثة الإله[1]

يبدو أنّ مهيارا محتار في أمره، فهو يقوم بفعل الهدم ربّما لرغبة جامحة في نفسه، و ربّما لأنه لا يملك خيارا آخر غير الرفض، يقول في" ليس لك اختيار" :

ماذا إذن ليس لك اختيار

غير طريق النّار

غير جحيم الرفض[2]

ويقول في" المسافر" :

خريطتي أرض بلا خالق

و الرفض إنجيلي[3]

تتقطع بمهيار السبل و لا يبقى لديه خيار غير الوقوف ضد التيار، و يعيد النظر في الأشياء، يحيلها إلى حطام، فالرفض صار سبيله الأوحد، صار إنجيله الذي لن يتخلى عنه أبدا.

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 131.

(2) المصدر نفسه ، الصفحة 112.

(3) المصدر نفسه ، الصفحة 96.

لكن مهيار - رغم إصراره- إلاّ أنّه ينسحب عميقا إلى ذاته كسلحفاة، يقول في" رؤيا" :

و الرفــض لؤلــؤة مكسـّرة

ترسو بقاياهـــا على سفنـــي

و الرفض حطاب يعيش على

وجهـــي- يلملمني و يشعلنـي

و الرفــض أبعـــاد تشتتنـــي

فأرى دمي و أرى وراء دمي

موتي يحاورني و يـتبعنـــي[1]

يرسل مهيار نبرة غنائية باكية، نبرة تلخص نتيجة مسيرته الدامية، نتيجة صراعه المرير مع الماضي المقدس، إنها نتيجة مخيفة، هي حوار مع الموت، ثم تربص به.

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 137- 138.

2- فضاء الرؤيا : مساءلة العبور و قوانينه :

2-1- الرؤيا و فرحة المشاهدة:

2- 1-1- الرؤيا و الحلم

2- 1- 2- الرؤيا و الجنون

2- 1- 3- مساءلة المعرفة: الكشف

2-2- قوانين العبور:

2-2-1- قانون التحويل بالقلب

2-2-1-1- تأليه الذات

2-2-2- قانون العبور و السفر

2-2-2-1- السفر النزولي

2- 2-2-2- السفر الصعودي

2- **فضاء الرؤيا** : **مساءلة العبور و قوانينه** :

2-1- **الرؤيا و فرحة المشاهدة** :

قامت الحداثة لتغير التقاليد الأدبية القديمة و تستبدلها بأخرى توافق قناعتها المعاصرة و رؤيتها الحالية، و لتخرج من بوتقة الماضي نحو عالم جديد و تحلم بالمستقبل الجميل للشعر.

تولّد عن هذه النظرة الجديدة تغيّر في مفهوم الشعر، حيث لم تعد الوزن و القافية عنصران مهمان لا يقوم الشعر دونهما، و في الآن نفسه لا يكفي الشاعر الجديد أن يخرج على الوزن و القافية ليكون حداثيا.

فالحداثة- الحقيقية – موقف و توجّه و طريقة نظر و فهم للعالم،« و هي فوق ذلك، و قبله، ممارسة و معاناة »[1].

لقد وجّهت الصوفية هذه القناعة الجديدة، و أتاحت للشعر فرصة التعبير عن عوالمه بحرية، لما في ذلك عالمه الداخلي المغلق الذي فرض عليه الحصار طويلا، باعتبار التجربة الصوفية تجربة تشترك مع التجربة الشعرية الحداثية في كونهما تطمحان للانفلات من كل القوانين الشرعية و الالتحام المباشر مع الغيب، و الفناء فيه « و التسامي فوق الحياة الواقعية المادية، و الذوبان في كلية الوجود »[2].

لكن الصوفية في الشعرية الأدونيسية - في حقيقة أمرها- لم تكن تعتبر الدين عنصرا مؤسسا لها، بل تبدو رفضا للفكر الديني رغم أنها كانت دينية في العمق، فهي كما أوضحنا في المدخل تستقي أفكارها و تطلعاتها من التجربة السوريالية الغربية

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 115.

(2) د/ عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2000، الصفحة 230- 231.

التي كانت في الأصل تجربة شرقية، فتمضي التجربة في حركة تفاعل و تحرير و حوار بين التراثين الغربي و الشرقي، و تبدو تجربة متكاملة لها رسالتها و أهدافها في الوجود.

طبقا لهذه المرجعية الجديدة أعطى أدونيس تعريفا جديدا للشعر، يقول :« لعلّ خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا؛ و الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها»[1].

بذلك تتحول **الرؤيا** عنصرا رئيسا في بناء مفهوم الشعر الجديد، حيث ينصهر الشاعر في العالم و يضيف له من معاناته و أشواقه و أحلامه، و يقيم حركة مخاضية لابدّ أن تسرف عن ولادة، ولادة إيحاءات جديدة تنقلنا إلى عوالم لا نعرفها و نتخطى بها عتبات المجهول.

لأنّ « الشعر الجديد محاولة للنفاذ إلى أعماق الواقع ، وراء المظاهر و السطوح. و صوب الخارق و الفائق »[2]، عكس الشعر القديم الذي« يحيا في سطح المادة و العالم، كان وصفا للواقع »[3].

لكنّنا لا يمكن أن نعمّم القول بسطحية الشعر القديم و عمق الرؤيا في الشعر الجديد، فبعض القصائد الحديثة تتميز ببساطة الرؤيا و ضحالتها على عكس قصائد الشعر القديم التي تحمل سؤال الإنسان و الوجود.

لقد انطلقت التجربة الشعرية الصوفية الأدونيسية من حقيقة مفادها أنّ الحقيقة الشرعية لم تعط الحقيقة كلّها، فهناك ما لم يقله الشرع، و هو الغيب/ الخفي

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 9.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة 21.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة 21.

اللامتناهي الباطن، فهذا العالم الباطن لا يتم الوصول إليه بالوسائل التي نستعملها في معرفة الظاهر، بل يتم الوصول إليه بوسائط أخرى : **القلب، الرؤيا**.

2-1-1- <u>الرؤيـــــا و الحلــــم</u> :

يتعارض مفهوم **الرؤيا** مع مفهوم **الحلم** في الحقل الديني انطلاقا من الحديث النبوي الشريف :« الرؤيا الصالحة من الله و الحلم من الشيطان فإذا حلم فليتعوذ منه و ليبصق عن شماله فإنها لا تضره »(1). فالفرق بينهما هو الصدق، لأنّ الأولى **صادقة** و الثانية **كاذبة**. و ارتبط الحلم في النص القرآني **بالضغث** كقوله تعالى في سورة يوسف : { قالوا أضغاث أحلام و ما نحن بتأويل الأحلام بعالمين }(2)، و هو في اللغة له صلة بالشك و الإثم و اللبس و الخلط و ما لا حقيقة له(3).

عكس الرؤيا التي ارتبط مفهومها **بالنبوة** و **الوحي**، فقد نسب لعائشة في الحديث الصحيح قولها :« أوّل ما بدئ به رسول الله صلى الله عليه و سلم من الوحي الرؤيا الصادقة في النوم فكان لا يرى رؤيا إلاّ و خرجت مثل فلق الصّبح »(4). كما ثبت عن الرسول قوله :« إذا اقترب الزمان لم تكد رؤيا المؤمن تكذب، و أصدقهم رؤيا أصدقهم حديثا، و رؤيا المسلم جزء من ستة و أربعين جزءا من النبوة، و الرؤيا ثلاث : فالرؤيا الصالحة بشرى من الله تعالى، و رؤيا من تخزين الشيطان، و رؤيا ممّا يحدث الرجل به نفسه، و إذا رأى أحدكم ما يكره فليقم و ليتفل و لا يحدث به الناس »(5).

---

(1) صحيح البخاري، الجزء الثامن، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991، الصفحة 69.

(2) يوسف، الآية 43.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة رأى.

(4) صحيح البخاري، الجزء الثامن، الصفحة 67.

(5) ابن عربي(ت638 هـ)، الفتوحات المكية، المجلد الرابع، الصفحة 9.

يبتعد أدونيس عن هذا التصور النّابع من الحقل الديني، حيث يتماهى لديه مفهوم الرؤيا و مفهوم الحلم، باعتبار رؤيته آتية من مكان آخر، و يصبح للحلم القدرة العالية في استشراف المستقبل.

يمجّد أدونيس **الحلم** في ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي" بل في إنتاجه الإبداعي بأسره شأن السورياليين و الرومانتيكيين، ربّما للتشابه و التقاطع الكبير بينه و بين الشعر، فـ« الحلم ليس إلاّ شعرا غير إرادي »[1] على حد تعبير **فون جاكوب**.

لأنّهما يقتسمان الخيالية التي تبدو حرية في مجابهة الواقع، و في الخيال يتّحد الشعر و الحلم، بل لأن« الحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم و يحرره »[2].

يرتمي مهيار في غياهب الحلم، و يخلق منه قصرا، يقول في قصيدة " ملك مهيار" :

ملك مهيار

ملك و الحلم له قصر و حدائق نار[3]

يجتمع الحلم و النار معا، و يسكن مهيار فيهما، فكيف يجتمعان؟ ربّما لأنّ الجري وراء الأحلام الكبيرة بغية تحقيقها، يجلب الكثير من المتاعب و الآلام و التضحيات، فهي بمثابة النار التي تحرق كاهل الإنسان و تجبره على الركوع و الاستسلام.

لكن الحلم يأخذه بعيدا، بعيدا جدا، فقد أصبح يحلم بأن يفعل أشياء كثيرة؛ بدت له مستحيلة الحدوث في الواقع، كالرقص في الهاوية - مثلا – فيقول في قصيدة

---

(1) جون كوين، النظرية الشعرية ، الصفحة 493.

(2) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 200.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 14.

" آخر السماء" :

يحلم أن يرمــي عــــينيه في

قرارة المديـــنــــة الآتيــــه

يحلم أن يرقص في الهاويه

يحلم أن يجهل أيامه الآكله الأشياء

أيامه الخالقة الأشياء؛

يحلم أن ينهض أن ينهار

كالبحر- أن يستعجل الأسرار[1]

يتخطى مهيار الواقع و يهرب إلى مساحة كبيرة من اللاواقع، حيث يحلم بالمدينة الآتية، المدينة التي طالما تمنّاها، و التي تغيب فيها المظالم و يرتفع فيها صوت الحقيقة عاليا، و تتحطّم على إثرها كل الأكاذيب و الأباطيل، لكن أحلام مهيار لا تتوقف عند هذا الحد، بل تصل حتّى الحلم بالرّقص في الهاوية و استعجال الأسرار.

إنّ هروب الشاعر إلى عوالم الحلم، تحرير للعقل من الأصول و القواعد التي تحكمه و تجعله و تجعله مقيدا بطرق التفكير السائدة في المجتمع، فهو مثل **الجنون** تماما،« فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين»[2]، و بذلك« يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى و جملا من الواقع المباشر»[3].

بهذا تتلاشى الحدود التي تفصل الحلم و الرؤيا، و تصبح حدودا غائمة بل غائبة، ففي الحلم شأنه في الرؤيا تتحرر كل الذوات و كل الأشياء من نقائصها،

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 27.

(2) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 200.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة 200.

و« تنفي الذات الشاعرة نفسها نفيا طوعيا عن الواقع المرفوض، بكل أبعاده فيصبح الانقطاع فعلا قصديا يرمي الشاعر من ورائه إلى اختراق الزمكان، بحثا عن المواقع التي يجب تدميرها و إعادة بنائها بالوجه الصحيح »[1].

لكن مهيار لا يمارس صعودا إلى ذروة الحلم، بل يمارس هبوطا إلى قرارة الحلم، فتصبح الرؤيا جزءا من كيانه المتصدّع، تلاحق المدينة المنكسرة جرّاء أوجاع القرن، يقول في" رؤيا" :

هربت مدينتنا

فركضت أستجلي مسالكها

و نظرت- لم ألمح سوى الأفق

و رأيت أن الهاربين غدا

و العائدين غدا

جسد أمزقه على ورقي[2]

يرفع الستار و يزول الحاجز الذي يفصل الحلم و اليقظة، حيث أصبح الفرق بينهما مجرد فرق بنيوي، و تظهر الرؤيا في وضح النهار، فالمدينة قد هربت و تنكرت للماضي و الحاضر، و آخذ مهيار يعدو وراءها كي يستوضح مسالكها، ينظر نحوها فلا يلمح لها أثرا، بل يستشف المستقبل، فيرى كل من سيهربون غدا و سيعودون غدا، و« هنا تخلو المدينة و سكانها من قوامهم المادي و وجودهم الفعلي، يتحولون من كائنات في المكان و الزمان إلى مجرّد معان في مخيلة كاتب فنان »[3].

---

(1) أسيمة درويش، مسار التحولات، الصفحة 182- 183.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 135.

(3) د/ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، 1998، الصفحة 253.

لا يعني هذا تغييبا للواقع بل هنا يتحول الحلم وجها آخر للواقع، وجها للتاريخ و الحضارات، يقول :

و رأيت- كان الغيم حنجرة

و الماء جدرانا من اللهب

و رأيت خيطا أصفرا دبقا

خيطا من التاريخ يعلق بي

تجترّ أيامي و تعقدها

و تكرها فيه- يد ورثت

جنس الدمى و سلالة الخرق[1]

تحت مفعول الرؤيا يستحيل الغيم حنجرة و الماء جدرانا من اللهب، حيث يتغير موضع عناصر الكون، كيف عساها الغيم تتحول حنجرة؟ و كيف يمكن للماء أن يتحول لنقيضه؟ فربّما للتشابه في الفعل، لأن الحنجرة تغير في أصل الأشياء و الكون من خلال فعل القول، و لأنّ النار صديقه الماء رغم تعارضها، فهما رمزين للخصب و العطاء و التغيّير.

لكن الرؤيا تستحيل- أخيرا- إلى خوف مريع، خوف اللحظة الأخيرة يقول :

هربت مدينتنا

فرأيت كيف يضيئني كفني

و رأيت- ليست الموت يمهلني[2]

تتراجع الرؤيا و تصبح اللحظة الزمنية عنصرا فاعلا فيها، ليكمل الشاعر مسيرته و يحقق حلمه و يصبح نبيّ عصره.

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 135- 136.

(2) المصدر نفسه ، الصفحة 138.

2-1-2- الـرؤيـــا و الجــنـــون :

إذا كانت الرؤيا جزءا من النبوة في العرف الديني، فإنها تتعارض تعارضا كليا مع الجنون فيه، لذلك اقترن الجنون بالسحر و الشعر في قوله تعالى :
{ و يقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون}(1)، و في قوله أيضا في الآية الكريمة : { قال إنّ رسولكم الذي أرسل إليكم لمجنون}(2)، و في قوله:{ فذكّر فما أنت بنعمة ربّك بكاهن و لامجنون}(3)، و اعتمده أعداء الدعوة المحمدية في تجريح الرسول الكريم.

لكن الخطاب الشعري الحداثي بطبيعته خطاب يفرّ من تصورات المنظومة الدينية و يعارضها، و يحول المتناقضات تآلفات، هكذا فعل مع ثنائية الرؤيا/ الجنون، فقد أصبح الجنون نوعا من رؤيا الغيب، و تشبث بالقول السائر" خذوا الحكمة فإنها على أفواه المجانين".

هذا التصور كان له صداه الواسع في أعمال جبران خليل جبران- نبيّ هرب من روحانية الشرق فاصطدم بمادية الغرب، فقفل راجعا إلى روحانية الشرق- فنصوصه تنفصل بقوة عن القيم الدينية سواء أكانت مسيحية أو حتّى إسلامية و تؤسس قيما جديدة.

حطّم جبران الأغلال التي تكبل العقل، و أطلقه إلى ما لا نهاية، حيث يبدو الجنون هو الوجه الآخر للحقيقة الغائبة، و هو« عند جبران، يشير إلى مغامرته الروحية و إلى التوتر التراجيدي في بحثه عن المطلق، بدءا من الثورة على المجتمع،

---

(1) الصافات، الآية 36.

(2) الشعراء، الآية 27.

(3) الطور، الآية 29.

تقاليد وشرائع، و هو يشير كذلك إلى الدوار الذي يصيب الإنسان حين الغيب أو السر »[1].

ففي كتابه " **المجنون**" الذي نشره سنة **1918** يقول عنه :« أنّه بعيد ومختلف (...) إنه ينتشلني، و أود أن أرتفع إلى مستواه »[2]، حيث يرفع جبران المجنون إلى مصاف المتصوفة في رؤاه و تجلياته الروحية، و يقرن الرؤيا بالجنون فيقول عنهم : « إنّ المجانين يلقون على ألسنتهم كلمات من الغيب، فيخبرون بها »[3].

رأى جبران في الجنون « الحرية و النجاة معا»[4]، و اعتبر المجنون كاشفا، لذلك كتب مقطوعة " الليل و المجنون"، حيث بدا فيها الجنون عالما فريدا، عالما جديدا تغيب فيه القوانين و الأعراف التقليدية و تحضر الحقيقة دون زيف أو خداع أو قيد، فهو - إذن- بشكل ما رفض للشريعة.

يقول جبران في " الليل والمجنون" :

المجنون :« أنا مثلك أيها الليل صامت و عميق، و في قلب وحدتي تتكئ إلاهة تتمخض بمولود علوي تأتلف بكيانه الجنّة و الجحيم».

الليل:« كلا، لست مثلي أيها المجنون، فإنك لا تزال ترتعش أمام الآلام فيهولك سماع أناشيد الهاوية».

المجنون:« أنا مثلك أيها الليل، آبد جبّار، فإنّ أذني مثقلتان بنحيب الأمم المستعبدة و التحسّر على الممالك المهجورة».

---

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة 170.

(2) نقلا عن : المرجع نفسه، الصفحة 170.

(3) نقلا عن : المرجع نفسه، الصفحة 170

(4) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، المعربة عن الانكليزية، تقديم/ جميل جبر، دار الجيل، بيروت، (دون تاريخ)، الصفحة 11.

الليل:« كلا، لست مثلي أيها المجنون، لأنك لا تزال تتخذ ذاتك الصغرى رفيقا وفيا، و لا تستطيع أن تتخذ لك من ذاتك الجبّارة صديقا».

المجنون:« أنا مثلك أيها الليل صارم و فظيع، فإنّ قلبي لا يطرب إلاّ لرؤية لهيب المراكب المحترقة في البحار، و شفتي لا تستلذان سوى دما الأبطال المصروعين في ساحات الوغى»[1].

لقد تحول الجنون- في نظر جبران- رمزا شعريا رائعا يبوح عن طريقه برؤياه، رؤياه التي احتبست داخل روحه المتحسرة، ففي الجنون يحقق حريته المنشودة، يستطيع عن طريقه أن يجد عالمه الذي طالما أراده.

لكن ما وجه الشبه بين المجنون و الليل، الذي جعل جبران يجمع بينهما؟ إنهما كاشفان، صامتا، عميقان، مثقلان بالحسرات و الآلام و الكآبة. إنهما صادقان لكن هاربان من الحقيقة و دمامتها.

لكن أدونيس لا يقتحم عوالم الجنون هربا من الحجب التي تسيطر على العقل و تكبح قدراته، بل هو اقتحام طوعي، يصدر عن وعي تام و كامل، يدفعه فيه الفكر المنظوم، و هو أشبه و أقرب للجنون الشعري، رغم أنهما حالتين تمثلان المرور من الحالة العادية إلى الحالة غير العادية و خرقا للعادة و للمقاييس الاجتماعية.

لعلّ اختيار أدونيس لهذا المخرج الفني و الفلسفي في آن نابع من تتبعه العميق لإنتاج الرومانسية و السوريالية، و اطلاعه الواسع على كتب أفلاطون الفلسفية التي تحدث فيها بإسهاب على أنواع الجنون و مسبباته، لكنه دائما يسعى أن تكون تجربته فريدة و متميزة تعكس قدرته الإبداعية و الفكرية العالية.

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 30- 31.

ففي" أغاني مهيار الدمشقي" يحاول أن يضع الحقيقة نصب الأعين، يضعها عارية دون أغطية و دون حجب، فالجنون بهذا المعنى« هو الوجه الآخر، هو المكان الآخر، هو الحياة الحقيقية الغائبة. إنه (..) عبور نحو ما يسمو على الطبيعة، إنّه التواصل المطلق »[1] ، يقول أدونيس في قصيدته " رياح الجنون" :

صدئت عربات النّهار

صدئ الفارس

إنّني مقبل من هناكْ

من بلاد الجذور العقيمه[2]،

يصور مهيار وضعية الزمان الراهن، الزمان العقيم الذي ظهر عليه الصدى، زمان سادت فيه القيم البالية، لكنه رغم الدمار و الحصار الذي يعيشه؛ يصر على المقاومة و التحدي :

فرسي برعم يابس

و طريقي حصار

ما لكم، ما لكم تسخرون؟

اهربوا، فأنا من هناك

جئتكم، فلبست الجريمه

و حملت إليكم رياح الجنون[3]

لقد حمل مهيار رياح الجنون إلى موطنه، و التي تنذر ببداية عصر جديد، عهد تسود فيه الحقيقة، حيث يتحول المجنون نبيّ عصره، يغيّر و يثور و يحطم و يبني.

لكن فعل **الهدم/ البناء الجنوني** يولّد نشوة و غبطة لا حدود لها، ناتجة عن الإحساس بالتفوق، يقول في " غبطة الجنون" :

---

(1) د/ وائل غالي، الشعر و الفكر، الصفحة 79.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 111.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 111.

هدمت قصر الرمل في العيونْ

منحت للتكايا

مجامر الأفيون-

مجامر الأفيون و للسجاد و المرايا؛

رجمت وجه الصبر و القبول[1].

لا يكتفي مهيار بهذا، بل يقوم بالرقص على الأنقاض، و على الجثة التي تمكن أخيرا من إزاحتها و قتلها، إنها جثة الإله الذي سيطر عليه طويلا و أعدم حريته و إرادته :

رقصت للأفول

لجثة الإله-

باسمك يا سحابة الأجراس

يا عرس الأنقاض و اليباس

يا بقع الرعب على الجباه[2]

هكذا يخرج مهيار من عتمة المسافات الضيقة، تشرق شمس جديدة على هذه الأرض البور.

2-1-3- مســـاءلة المعـرفـــــة : الكـشـــــف :

تعني كلمة **الكشف** في اللغة العربية :« رفعك الشيء عما يواريه و يغطّيه »[3] و قد وردت بهذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى: { لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد}[4]، و في قوله أيضا: { بل إيّاه تـدعـون

---

(1) المصدر السابق، الصفحة 131.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 131.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (كشف).

(4) ق، الآية 22.

فيكشف ما تدعون إليه إن شاء و تنسون ما تشركون}[1].

لكنّه في **اصطلاح الصوفية** يعني :« الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية و الأمور الحقيقية وجودا و شهودا »[2].

يعني هذا أنّ الكشف لدى المتصوفة هو محاولة لاستبطان حقيقية الأشياء، إنّه وسيلة لمعرفة الغيب و القيم الغائبة عن الأبصار و البصائر.

و« المكاشفة شهود الأعيان و ما فيها من الأحوال في عين الحق، فهو التحقيق الصحيح بمطالعة تجليات الأسماء الإلهية، ودرجتها في النهايات: شهود أحادية الذات في صور الصفات، في مقام البقاء بعد الفناء »[3].

لعلّ التعريف السابق يوافق قول ابن عربي:« ... اعلم أن المكاشفة عند القوم تطلق بإزاء الأمانة بالفهم، و تطلق بإزاء تحقيق زيادة الحال، و تطلق بإزاء تحقيق الإشارة. إعلم أن المكاشفة متعلقها المعاني و المشاهدة متعلقها الذوات، فالمشاهدة للمسمّى و المكاشفة لحكم الأسماء، و المكاشفة عندنا أتمّ من المشاهدة »[4].

يعتبر ابن عربي الكشف وسيلة المتصوف التي لا مفر منها، لينقشع الستار عن المعارف الإلهية اليقينية المحققة للسعادة الأبدية مثلما يعبّر عن ذلك في قول آخر في كتابه " الفتوحات المكية" عن الكشف بأنه « الطريق الذي عليه أسلك و الركن الذي أستند في علومي كلها »[5].

فهو الطريقة المثلى لإدراك الحقائق، لأنّ المكاشفة تتعلق بالمعاني، على

(1) الأنعام، الآية 41.

(2) د/ عبد المنعم حفني، المعجم الصوفي، دار الرسالة، بيروت،(دون تاريخ)، الصفحة 208.

(3) عبد الرزاق أكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق د/ عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992، الصفحة 346.

(4) ابن عربي (638 هـ)، الفتوحات المكية، المجلد الرابع، الصفحة 187.

(5) المرجع نفسه، المجلد الأول، الصفحة 267.

عكس المشاهدة التي تتعلق بالذوات فهي إذن أعمق و أتم و أكمل من المشاهدة.

لا يكتفي **ابن عربي** يجعل الكشف وسيلة و أداة معرفية مثلى، و ملاذا مهما لتجلي الحقائق و بيانها، بل يحوله الطريق الأوحد للعلم اليقيني، و الرفيق الدائم عند كل رحلة لطلب الحقيقة حيث يقول :« من لا كشف له لا علم له »[1].

و الكشف لدى ابن عربي و أمثاله من المتصوفة أداة« ترفع الحواجز الفاصلة بين الذات العارفة و بارئها، أو تبدد الحجب التي تحول بين النفس الإنسانية و الله »[2] فيتمكن بعد ذلك من إدراك المعاني الحقيقية، و هي غاية الغايات و المعايشة الكاملة لليقين.

لكن هذه ليس حال المتصوف فقط، بل حال الشاعر كذلك ما داما يتشابهان و يتقاطعان؛ فحسب التصور الراهن للشعر الجديد صار قوامه : الخلق و الكشف و الاستجلاء و الهروب إلى ما وراء العالم،« إنّه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر **رينيه شار** R.CHAR الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف »[3].

بالفعل لقد تغيّر مفهوم الشعر حسب القناعة الجديدة، و صار شكلا من أشكال المعرفة، فهو يكشف - الآن- عن حياتنا الراهنة في زيفها و عبثيتها، في جمالها و سخريتها و سخطها.

لقد تمكّن من أن يجعلنا على قناعة بفكرة مهمة، أن الشعر يمكن أن يكون طريقة جديدة لفهم الحياة و الإنسان و الوجود.

---

(1) المرجع السابق، المجلد الثالث، الصفحة 335.

(2) د/ ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند بن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001، الصفحة 191.

(3) أدونيس، زمن الشعر، الصفحة 9.

هذه الرؤية هي التي شكلت الإطار العام لموقف أدونيس الإبداعي و النقدي، لذلك قال :« كنّا في الماضي نحب أن تكون القصيدة وصفا و حلية و تأوهات، و قيادة حماسية للجملة الشعرية، و اليوم تفاجئنا القصيدة بعكس ذلك، فنراها اكتشافا لما لم نره و لم نشعر به أبدا »[1]، و يضيف في مقام آخر في كتابه " زمن الشعر" أيضا : « الشعر العربي، الآن، مغامرة في الكشف و المعرفة و وعي شامل للحضور الإنساني »[2].

يحاول أدونيس أن يجسد طاقة الكشف الشعرية في ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي" من خلال لغة جديدة قادرة على إعادة امتلاك العالم و كشف غيبه، و تصبح اللّغة آنذاك وسيلة اختراق و تجاوز.

يقود الشاعر **الذوق** كما يسميه أهل الصوفية في حركة نحو تجاوز واقع الأشياء، فيتوحد بالله، جوهر العالم ليبلغ الحقيقة، يقول في " مزمور"(الخامس) :

أبحث عمّا يوحد نبراتنا- الله و أنا، الشيطان و أنا، العالم

و أنا، و عمّا يزرع بيننا الفتنة[3].

يستشعر مهيار القوّة حينما يتوحّد مع القوى العليا، ليس هذا فحسب بل يقف ضدها، و يقوم بنقدها، و إعلان سلطته كسلطة عليا جديدة طمح بها و حلم بها كثيرا.

فالشاعر الصوفي أو الذات الصوفية عموما تستمد قوتها من قوة أخرى أكبر منها، تمنحها الثقة في " التجلي"، و التجلي مصطلح يتردد عندهم فهو« إذا فتح الله على عبد بعد الستر، يتجلى عليه بنعمة، فيكشف له عن بعض المغيبات، و يظهر له

---

(1) المرجع السابق، الصفحة 19.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 44.

(3) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 144.

أنوار المشاهدة »[1].

لذلك يظهر فعل الاستجلاء أو التجلّي مصاحبا لفعل الرؤيا " رأيت" و تفيد الرؤية القلبية دون البصرية، مثل قول أدونيس في قصيدة " الرؤيا" :

هربت مدينتنا

فركضت أستجلي مسالكها

و نظرت- لم ألمح سوى الأفق

و رأيت أنّ الهاربين غدا

جسدا أمزقه على ورقي[2]

فمهيار خلال هذه التجربة الرؤيوية التي تستمر لمقاطع طويلة نوعا ما في القصيدة، لا يقدم نتيجة كبيرة أو جديدة، فحال المدينة هذا يعرفه الجميع، و يرونه دون استعمال وسيلة كشف، فكأن أدونيس يعلن لنا فشله عن تحقيق وظيفة جديدة للشعر، يتحول بها أداة معرفية تكشف باطن و جوهر الأشياء و العالم.

أجل أين المجهول الذي كشف عنه الستار، أين هو الغيب الذي تمّ استبطانه؟ أين هو العالم الذي بحاجة للكشف؟

2-2- **قوانيـــــن العبـــــور** :

كان لانفتاح أدونيس على الخطابين العربي الصوفي و الغربي السوريالي ثم صهره في بوتقة النص الشعري نتائجه؛ إذ ولّد مفاهيم و قوانين تحمل من هذا وذاك، لتظهر بحلّة جديدة تبدو غريبة عنهما معا.

---

(1) د/ محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، الصفحة 314.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 135.

2-2-1- **قانون التحويل بالقلب** :

لعلّ استبعاد أدونيس و تكتمه عن البعد الديني في تجربته الصوفية في " أغاني مهيار الدمشقي"، إضافة لتحوّل الذات مركزا و مرجعا، قد ولّد تحولا بالقلب إلى أعلى، حيث تحاول الذات أن تلم أشلاءها ثم ترتفع إلى أعلى، و تصبح إلها كمحاولة أخيرة لاقناع نفسها أنّها تخلصت من سلطة الآخر.

2-2-1-1- **تأليــــه الــــــذات** :

إنّ تحول الذات في الخطاب الجديد - الأوروبي تحديدا- ذاتا مركزية عاقلة و عارفة، مريدة و فاعلة، غير خاضعة لحتميات البنيات المختلفة الاقتصادية و الاجتماعية و اللسانية و الرمزية، بعد أن كان يداهمها اللاعقل و يقلل من أهميتها، جعلها تنطلق باحثة عن أقصى درجات الحرية و الفاعلية و القوة.

لقد بدت لها محاولة التنكر لكل أشكال السلطة الدينية و الاجتماعية و السياسية خطوة أولى لتحقيق هذا الهدف، فثورات الإصلاح التي حدثت في أوروبا- على سبيل المثال لا الحصر- قامت على سيادة الذات، و إبراز قدرتها اللامحدودة على النجاح.

كانت إذن " فكرة موت الله" فكرة أولى و ركيزة أساسة في بناء هذا التصوّر، فلقد اعتقدت الذهنية الغربية أن انتزاع السلطة العليا من حكم السيّد الأعلى يترتب عنه خلو العرش من السيّد، فعلى الإنسان المتفوق أن يتربع عليه.

و مادامت الرؤيا الأدونيسية متولدة عن الحقل الغربي، وتؤمن - كما أشرنا سابقا- أنّ موت الآلهة هو سبيل النجاة و الحرية و السعادة، سعت هي لتكون مركز الوجود، و طالبت بأحقية التأليه.

أجل فمهيار في " أغاني مهيار الدمشقي" سعى أولا لإثبات غياب الله، ثمّ التبشير بولادة الإنسان الأسمى **"SUPERMAN"**، لكن ما تبقى هو إثبات جدارته بالتأليه، فيقول في قصيدة " الخيانة" :

و أنا ذلك الإلهْ-

الإله الذي سيبارك أرض الجريمة

إنني خائن أبيع حياتي

للطريق الرجيمه

إنّني سيّد الخيانه(1)

إنّ تأليه مهيار لذاته إعلان عن شكل حديث من الحلول الصوفي، حيث تعلن الذات الإنسانية عن تماهيها بالذات الإلهية العليا، فقوله هذا يتقاطع مع قول **الحلاّج** : « أنا الحق » و قول **أبي يزيد البسطامي** :« سبحاني سبحاني ما أعظم شأني »، لكن مهيار لا يتوحد بالذات الإلهية حبا فيها و مقتا من شدة تسلطها و استبدادها، و معارضتها لكل إرادة و رغبة.

و لعل تأليه الذات يعد طريقة مثلى لطلب الأبدية، فتوحّد الذات بالله يعزز سلطتها، و يمنحها قوة تعينها على التحكم في الأشياء و العالم و الوجود، كما يجعلها سيّدة قرارها، القرار الذي لن تمليه قوة أخرى غيرها.

2-2-2- قانون العبور و السفر :

لعلّ بلوغ المعرفة و إدراك حقائق الأمور لدى المتصوف لا يحدث هكذا دون وسيلة أو طريقة، فالسفر هو سبيلهم إلى الله، و المسافر- حسب ابن عربي- هو« من سافر بفكره في طلب الآيات و الدلالات على وجود صانعه فلم يجد في سفره دليلا على ذلك سوى إمكانه، و معنى إمكانه هو أن ينسب إليه، و إلى جميع العالم الموجود

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 104.

فيقبله أو العدم فيقبله،(...) و فرّ إلى الله مسافرا من كل ما يبعده منه و يحجبه عنه إلى أن رآه في كل شيء »[1].

هكذا يقود الصوفي رحلة تقوض الحدود، و تسعى للتجلّي و الكشف عن آيات و دلالات الخبير عزّ وجل الصانع الأعلى في خلقه و تكوينه، يقصد الطريق إلى الله حيث لا يبعده أحد عنه، و يستمع بحضرته.

يقول **ابن عربي** في شأن أنواع المسافر: « اعلم أيّدك الله أنّ المسافر في طريق الله رجلان: مسافر بفكره في المعقولات و الاعتبارات، ومسافر بالأعمال»[2].

فالأوّل هو شخص يعمل فكره في شؤون الدنيا، فيلاحظ و يدقق و يستنتج النتائج، أمّا الثّاني فهو يخلص لوجه الله و ينتقل إليه عن طريق أفعاله و أقواله و عباداته.

لكن يبقى« ما يميّز السفر الصوفي هو كونه لا يرتبط بالمكان و لا يتم فيه»[3]، فهو شخص يأتيه العلم دون أن يبرح مكانه، يظل في سفر دائم ليكشف الأشياء و العالم، يتصل بالذات العلية ليحقق اتصالا مختلفا و معارضا للاتصال الروحي في الشريعة، أي القائم على الوحي و النبوّة.

لذلك« فالصوفي حسب أبي يزيد البسطامي : من يكون جالسا و تجيئه الأشياء أو يكون جالسا و تخاطبه الأشياء حيث كان »[4].

و السفر في حقيقة أمره ليس خروجا من الوجود و النفس، بل على العكس هو دخول فعلي فيه و غرق في جوهره، إنه ليس خروجا عن المادة بل دخول فيها،

---

(1) ابن عربي(638 هـ)، الفتوحات المكية، المجلد الرابع، الصفحة 18.

(2) المرجع نفسه، الصفحة 17.

(3) خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، الصفحة 165.

(4) المرجع نفسه، الصفحة 165.

و يؤكد هذه الحقيقة أدونيس في كتابه " الصوفية و السوريالية" قائلا :« و السفر إليه لا يقتضي أن نخرج من الوجود من نفوسنا، و إنّما يقتضي على العكس أن تدخل أكثر فأكثر في الوجود و في نفوسنا »[1].

هذه أيضا حال الشاعر أدونيس، يقود رحلة طويلة في الدروب البعيدة، و يرتاد عوالما مجهولة، تخط ذاته سفرا مترامي الاتجاهات، متداخل المسالك يقوض خلالها الحدود التي تحجبه باحثا عن الحقيقة الغائبة.

يسافر أدونيس بتأثير تجربته إلى العلم اللامحدود و المطلق اللامتناهي، و يؤسس بذلك وجودا جماليا مختلفا عن سابقه، يأخذ من التجربة الصوفية الكثير و يضيف لها من روحه التواقة للخرق و الخلق، فيقول في قصيدة " المسافر" :

مسافر تركت وجهي على

زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالق

و الرفض انجيلي[2]

يترك مهيار آثار وجوده على المكان الذي عاش فيه، يترك وجهه الذي يحمل ملامح بؤسه و شقائه على زجاج قنديله، ليبحث عن ملامح جديدة تسعفه ليكون نبي هذه الأرض.

رغم ذلك فمهيار لا يتخلص من قلقه و بحثه الدائم عن الحقيقة، لذلك سيبقى في سفر مستمر ينشد المعرفة، فيقول في" سفر" :

مسافر دونما حراك[3]

يبقى السفر الحركة الروحية الوحيدة التي تتنفس عن مهيار، حيث يتطهر من

---

(1) أدونيس، الصوفية و السوريالية، الصفحة 10.

(2) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 96.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 167.

مادة الأرض و العقل، و يصعد إلى مقام الشهود و السكر حيث الحضرة الإلهية، فلا بؤس و لا شقاء، لا دموع و لا قنوط.

لكن الارتقاء و الوصول إلى عالم الباطن نوعان :

- سفر نزولي.
- سفر صعودي.

2-2-2-1- **السفـــر النــزولـــي** :

تتجه الحركة الروحية الصوفية الآن« نحو النفس حيث يوجد الله،(..) و هذا الهبوط نحو النفس ليس إلاّ انعتاقا من النفس ذاتها، من شهواتها و قيودها »[1]، كما أنه تحقيق لمقامات و أحوال من الله« و كل مقام في طريق الله تعالى فهو مكتسب ثابت، و كل حال فهو مرهوب غير مكتسب غير ثابت، إنما هو مثل بارق برق، فإذا برق إما يزول لنقيضه، و إما أن تتوالى أمثاله ...»[2].

يعني هذا أنّ المقامات هي مكاسب يحض بها المسافر خلال رحلته في عمق الذات و الوجود، على عكس الحال التي هي محض مواهب تسكن داخل نفس المسافر تنير له العتمة التي يحس و الظلماء التي يعيش.

يظهر هذا النور بداخله دون أن يدري له سببا أو مسببا، لكنه يدرك رغم كل شيء أن هذا النور الآتي هو نور ملائكي يدل للهداية و المحبة.

---

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، الصفحة 93.

(2) د/ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة و النشر، توزيع المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1981، الصفحة 931.

لكن السفـر الأدونيسي النـزولي ليس سفـرا روحيا بريئا، يحقـق لها السلام و الأمان، بل هو سفر شاق، يفجعها و يؤلمها، يضعها دائما في جبهة القتال، في محطات الخطر، كما أنه سفر خالي اليدين فارغ الحقائب لا يفرح طفلا أو عجوزا، سفر لا تحمل إلاّ الويلات و الانكسارات، يقول في " لغة المسافة" :

أمس تحت المحاجر سافرت تحت الغبار

فسمعت صدانا

و سمعت انهيار الحدود(1)

يؤكد أدونيس على نوع السفر أي النزولي، بتكراره ظرف المكان(تحت)، حيث يبدو أنّ مهيار قاد رحلة طويلة في المحاجر، أثارت الكثير من الغبار، فكأنّ المعارك قد نشبت و الصراعات المهمة قد احتدمت، لكن هذه المعارك خلّفت صدى أصواتنا المتعبة المتألمة من جور هذا العالم، و الأهم من هذا هو أنها تمكنت من هدم الجسور التي فصلتنا عن جوهر الحياة، أين بدا لنا كل شيء زائفا.

رغم ذلك فهو يقرر العودة و الرجوع، لأنه لا زال مبهورا بهذه النتيجة، حيث يتابع في نفس القصيدة :

و رجعت، و قيل نسيت هنالك،

من دهشة، خطواتي

خطواتي؟ بلى و كأني أراها

حرة تتنقل بين الشرايين بين الرئات

و تطوف الحنايا و تنقاد

مذهولة أو تحار

في ثنايا الخواصر في الجلد(2)

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 79.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 79.

لكن بطل الأغاني يفقد خطواته، و يفقد السيطرة عليها، فهي تسير حيث لا يريد و تتنقل إلى حيث لا يدري، لقد أصبحت حرة طليقة، فرحة بانتصارها الجديد، تذهب هنا و هناك لكي تشيع نداءها في كل مكان، و تنقل عدواها لكل الأشياء.

ليس هذا فحسب، بل إنها تشرف أن ترمي بنفسها في الهوة، في اللامكان، من شدة ذهولها و حيرتها اللامتناهية، لكنها في النهاية تعود و قد أنهكها المسير و السّفر.

2-2-2-2- السـفر الصعـودي :

و« يشير إلى صعود الصوفي نحو الله »[1]، حيث يستثمر الصوفية فيه حادثة الإسراء و المعراج النبوي، لذلك كتب لنا ابن عربي " كتاب الإسرا إلى المقام الأسرى"، أين تقوم الذات الصوفية برحلتها إلى الله قصد الفناء فيه عمّا سواه، و هي تجربة تنتقل فيها الروح من سماء إلى سماء حتى تصل سدرة المنتهى، رغم أن ابن عربي يرى رأيا آخر في فكرة الاتحاد بالله، الذي يصيّر الذاتين واحدة« و إنّما قد يرد المفرد عنده للإشارة إلى ظهور العبد بصفة إلهية : حق في صوره عبد »[2].

و السفر الصعودي عبر السماوات حتّى سدرة المنتهى ليس وقفا على الذات الصوفية، و إنّما هو فضاء جديد أتيح للشعر قصد بناء معلمه، لذلك تحول مجالا رحبا أناره أدونيس من خلال أعماله الإبداعية، فكتب مطولته " السماء الثامنة" في ديوان " المسرح و المرايا"، و استعملها أيضا في ديوان " أغاني مهيار الدمشقي".

ففي قصيدة " سفر" يرحل مهيار بعيدا حيث لا يعاتبه و لا يحاسبه أحد، حيث

(1) علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، الصفحة 93.

(2) د/ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الصفحة 1180.

يعيد للزمان الماضي بهرجه، يقول :

سأسافر في موجة في جناح

سأزور العصور التي هجرتنا

و السماء الهلامية السابعة[1]

يرتقي مهيار لسدرة المنتهى، و يخاطب عصوره الماضية، يكتب حزنه هناك، و يشكو ألمه هناك، لكنه لا يعود بتعاليم سماوية أو عبادات يومية لبني البشر، و لا يكتفي بذلك بل يقوم بزيارة الشفاه و العيون المليئة بالثلج، الغارقة في سخط الآلهة، يقول :

و أزور الشفاه

و العيون المليئة بالثلج، و الشفرة اللامعه

في جحيم الإله[2]

لكن مهيار سيغيب دون رجعة، يتوه هناك و ينسى خطواته في مفترق الطرق أو في متاه، يقول :

سأغيب، سأحزم صدري

و أربطه بالرّياح

و بعيدا سأترك خطوي في مفرق،

في متاهْ [3]...

تغيب خطوات هذا المسافر المسكين التائه، تغيب في مسافات أضاءها لهيب الشعر، يرصد خلالها الحلم الجماعي، يتخطّى جغرافية مكانه و يقطع أشواطا دون كلل أو ملل.

---

(1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الصفحة 61.

(2) المصدر نفسه، الصفحة 61.

(3) المصدر نفسه، الصفحة 61.

خـــــاتمــــة

قام هذا البحث على أمل التأسيس **للقصيدة القصيرة في الأدب العربي من خلال ديوان " أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس،** و بيان خصوصيتها اللغوية و الإيقاعية و الرؤيوية، و قد أفضى إلى النتائج الآتية :

1- القصيدة القصيرة - في حقيقتها- بنية تقوم على نواة إشراقية، تكشف و تضيء- إشارة و تلميحا، و هي ترتبط في الوقت نفسه، على استقلاليتها، مع ما قبلها و ما بعدها : كمثل حبات العقد التي لا تستغني عن بعضها، حيث تشكل وحدة معنوية متماسكة، كما أنّ اللغوي فيها يفضي و يتعالق مع الإيقاعي و الرؤيوي و العكس كذلك.

2- إنّ القصيدة القصيرة لدى الشعراء الصعاليك لم تشكل بحدّ ذاتها ظاهرة فنّية لها خصوصيتها اللغوية و الرؤيوية مثلما صارت في خمريات أبي نواس؛ فهي لديه تؤسس وجودا فنيا مختلفا و مغايرا عن باقي القصائد الطوال، إنّها قصيدة رفض و احتجاج على حياة و تقاليد قديمة قدستها الذائقة العربية والتي يجب خرق أفق توقعها.

3 - أفضى تحليل علاقة اللغة بالشعر في القصيدة الأدونيسية إلى عدة نتائج هي :

- فهم ماهية اللغة من خلال فهم ماهية الشعر لا العكس، بوصف الشعر تأسيسا للكينونة، و تغلغلا في جوهر الأشياء من جهة، و اعتبار اللغة ليست أداة معطاة مسبقا قبل الشعر، بل الشعر هو السبيل الأوحد الذي يجعل اللغة ممكنة، و بذلك يكون الشعر تأسيسا للكينونة بوساطة اللغة.
- لقد تم عبور تصوّر هيدجر و هيلدرلين للغة في المتن الشعري و النقدي الأدونيسي، وبذلك أصبحت اللغة في رأي أدونيس تجليا للمقدّس، الوجود كله، فهي الصورة الظاهرة للغة الإلهية الباطنة.

- لقد تم اختراق التصور القديم للّغة- المؤسسة أي لغة التداول، حيث انفجرت الطاقات التعبيرية للكلمة، لأنّ المعنى ليس كامنا في الكلمة، بل في علاقاتها و بما تحركه فينا بسياقها لتدفعنا إلى أفق الكشف و التجلي.
- لقد كشف البحث عن البنيات الإفرادية التي تشكل العصب الحساس للعالم الأدونيسي المثقل بالمعضلات الكيانية، ففي(النار- اللغة- المقدس)، حيث تتجاوب الحقول الثلاثة في النص الشعري لتتخلق رؤياه، و لتضعه في الضفة الفاصلة بين الموت و البعث.

أما في البنيات التركيبية فقد كشفنا عن خرق أدونيس للقرائن اللغوية (الإسناد/ الإعراب/ الربط) حيث تمّ كسر تجانس العلاقات المنطقية النحوية، لأنّ عالم أدونيس - في نظره- عالم غير يقيني، فعلى الذات أن تتجنب المنطق و لا تخدع به.

- في التجربة الشعرية الأدونيسية غدت التشبيهات تقوم على تراسل الدلالات حيث أصبح وجه الشبه مائعا متعددا يخضع للحرية الإبداعية بالدرجة الأولى، كما أنّ التعالقات الاستعارية تكاثفت لتؤكد الفاعلية الانتاجية الإبداعية، و لتزيد من قيمة الخرق حدّة.

- لم تعد الصور الشعرية - لديه- معطا شعريا جاهزا، بل أصبحت وليدة الخيال الخلاق، لتمارس سلطتها على القارئ، فهي صور استمدت وجودها

الفني المثقل من الرموز الدينية و الوثنية بتداعياتها و مفارقاتها و الرموز الطبيعية كالهواء و النار.

انفرد أدونيس بتقنية سردية جديدة هي القناع، حيث ابتكر شخصية تتعدد أصواتها و تتجاوب مع صوت العصر، فمهيار ليس مهيارا الديلمي، بل هو شخصية مركبة من : المسيح عليه السلام، نوح الجديد، سيزيف، تموز، فنيق، نيتشه، الحلاج، أبا نواس.

تخلص الشاعر من السلطة الفاشية للّغة، و خدش على إثرها المجتمع و أنماط أفعاله الكلامية حد التدمير، لذلك عمد إلى الجمع بين اتجاهين متعارضين أشد التعارض هما : الصوفية و السوريالية.

في رحلة أدونيس للبحث عن لغة تغتسل بشفافية الرؤيا الغنائية، لغة تعيده إلى أعماق الوعي و اللاوعي، انفتحت القصيدة الأدونيسية على عوالم الحلم، ففيه تتداعى صورة المدينة و توشك على الغرق كسفينة نوح.

واجه مهيار الواقع و حاول تخطيه من خلال الحلول في المتعالي، لكنه لا يتصل بالإله رغبة في تحقيق الوحدة الكونية، بل يريد أن يتملك سلطة المتعالي كالخلق و التكوين، و تسيير الكون.

يبقى الاتحاد بالكون و بالمتعالي - لدى مهيار- مجرد وسيلة لتخطي الساعة الراهنة إلى عوالم أرحب، يجد فيها راحته و متعته الأبدية.

4- أعادت الدراسة النظر في النصوص المؤسسة للشعر الحر، و التي انطلقت من البنية العروضية، خاصة تلك التي كتبتها نازك الملائكة، و التي أرادت اختزال النص الشعري إلى داله العروضي، بل لم تتورع عن رمي الشعرية العربية القديمة بما ليس فيها.

5- ظهرت تجربة أدونيس النثرية في " أغاني مهيار الدمشقي" تجربة ناضجة اخترقت الثنائية الأرسطية للشعر و النثر، كما فرضت تجربته - بقوة- إعادة توضيح الفرق بين مفهومي الشعر و النثر في الممارسة النقدية و الشعرية على حد سواء، و هو يكمن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة دون غيرها.

6- لم تعد التفعيلة - في القصيدة القصيرة- مجرد شكل إيقاعي منتهى، بل أصبحت الحد الأدنى منه، لأنّ النظرة القديمة للوزن قد تداعت لتلبي الحاجة التي تقتضيها وضعية الذات الكاتبة في الواقع الراهن.

7- إنّ غياب القافية و دورها البنائي و الإيقاعي - في الديوان – باعتبارها موقعا مركزيا تتجمع فيه العناصر الإيقاعية، ترك فراغا على الشاعر ملؤه، و إلاّ تحول إيقاع شعره امتداديا كالنثر، لذلك عوّضها بتفعيل عنصرين هامين هما :

- علامات الترقيم
- البياض.

8- عمل أدونيس على تقويض ذخيرة المتلقي الأدبية، ليبدأ في تشييد أفق جديد يحلّل العمل و يصنّف بمقتضاه، بل إنّه سيعوّد القارئ على إهمال تصنيف النص، ليعرف نصا جديدا عابرا للأجناس.

10- كان استعمال الشاعر للتجنيس و الترصيع بصورة ضعيفة و غير مقصودة، و التي تتماشى مع طبيعته الرافضة للقوانين الشعرية السالفة.

11- إنّ انتقال الثقافة العربية(الشعرية) من ثقافة سمعية إلى ثقافة بصرية، قد ولّد تبعات أهمها : تحول اهتمام المبدع بالتوازن السجعي الذي كان يهيمن على نصه إلى اهتمام بالقيم البصرية التي تستغل الفضاء الكتابي لتكثيف الدلالة و توصيله.

12- إنّ التكرار خصيصة أساسة في بنية القصيدة القصيرة، فهو يلعب دورا دلاليا و جماليا و نفعيا، كما يعمل على إثراء الفضاء و خلق حركة إيقاعية رائعة داخل القصيدة، إضافة لهذا فهو تكثيف عن جهة هامة في ذهن و روح الشاعر.

13- إنّ التوازي في القصيدة القصيرة ليس ظاهرة جمالية فحسب، بل هو بنية لها وظيفتها التركيبية و الإيقاعية و الدلالية؛ فتركيبيا تتكرر الكلمة في أشكال مختلفة متقاربة الأصوات، و متقاربة أو متضادة الدلالة، و إيقاعيا يعمل خلق إيقاع

بصري و داخلي، أما دلاليا يفيد التوكيد. كما يعتبر لغة هندسية تفتح فضاءا جديدا.

14- كتب للذات العربية المبدعة أن تتعرف على نفسها، و تعيد بناء موروثها من خلال الآخر انسجاما مع السلطة التي يملكها الآخر.

15- في التجربة الشعرية الأدونيسية انمحت الحدود بين قديم الثقافة العربي و حديث الثقافة الغربية، و بذلك اصبح للتصوف صلاحية نظرية يمكنها أن توسع الأفق النصي الشعري الحداثي.

16- لقد تم عبور الموقف النيتشوي للنص الشعري الأدونيسي من خلال النظريات الآتية : إرادة القوة و الإنسان الأعلى : حيث انطلق الشاعر يخلق نوعا جديدا، فردا متفوقا صاعدا قلقا، مشيرا لانعطاف ثقافي كامل، نبيّ يجسد إرادة القوة و يتشبث بالمستقبل.

موت الله : استعار الشاعر فكرة موت لنيتشه، ليبشر بموت إلهه، لكن إله مهيار ليس مثل إله زرادشت، إنّه مجموعة عقائد شعرية و دينية و اجتماعية استبدت بالذهن الربي.

العود الأبدي : الصيرورة : مقولة مركزية للفعل الشعري الأدونيسي، لأنّه شاعر ظل طوال مسيرته الشعرية و النقدية ينتقد العقلانية و النظام الديني السائد، ينتقد الحركة نحو اتجاه معين، نحو نقطة توقف، لذلك تبنّى ثنائية : الهدم/ البناء.

17- تتقطع بمهيار السبل و لا يبقى ليه خيار غير الوقوف ضد التيّار، و يعيد النظر في الأشياء، بل يحيلها إلى حطام، فالرفض صار إنجيله الذي لن يتخلّى عنه أبدا.

18- تحولت الرؤيا عنصرا رئيسا في بناء مفهوم التجربة الشعرية الأدونيسية في مهيار، حيث انصهر الشاعر في العالم و أضاف له من معاناته وأشواقه و أحلامه، أقام حركة مخاضية لابدّ أن تسرف عن ولادة، ولادة إيحاءات جديدة، تنقلنا إلى عوالم لا نعرفها لنتخطّى بها عتبات المجهول.

19- ابتعد أدونيس عن التصور النابع من الحقل الديني، حيث تماهى لديه مفهوم الرؤيا و مفهوم الحلم و مفهوم الجنون، حيث تنفي الذات الشاعرة نفسها نفيا طوعيا من أجل اختراق الزمكان.

20- شكل الكشف مفهوما مركزيا لدى ادونيس، لكنه كشف لغوي يطمح من خلاله لخلق لغة جديدة قادرة على امتلاك العالم.

21- تكتّم أدونيس عن البعد الديني الصوفي، حوّل الذات مركزا و مرجعا، إذ تحاول أن تلم أشلاءها لترتفع إلى أعلى، و بذلك تكون المحاولة الأخيرة لإقناع نفسها أنّها تخلصت من سلطة الآخر.

22- السفر في " أغاني مهيار الدمشقي" ليس خروجا من الوجود و النفس، بل هو دخول فعلي فيه و غرق في جوهره، إنّه ليس خروجا عن المادة بل دخول فيها.
23- أراد أدونيس من خلال مجموع أعماله الشعرية و النقدية أن يحقق قطيعة ابستيمولوجية في التفكير العربي، هذه القطيعة توازي في أهميتها ثورة " فرديناند دي سوسير" في اللغويات، و قطيعة " نيتشه" في الفكر الفلسفي الألماني و المعاصر بعامة ... و " ماركس" في الفكر الاقتصادي، لكن هل تم له ذلك أم لا؟ ذلك سؤال يحتاج لمشروع علمي آخر؟؟

هذه خـــاتــمـــة مشروع أكاديمي أردنا فيه أن تكون الثقافة أفقا مفتوحا، تتزاحم فـيه الأسئـلة و الآراء، و تغيب فـيه الرؤية الأحادية المغلقة التي تقـتل روح البـحث
و المعرفة.

نرجو أننا قد وفقنا بفضل العزيز الوهاب عزّ وجل.

الفهارس

✧ فهرس المصــــادر و المراجـــــع

✧ القرآن الكريم.

✧ الحديث الشريف(صحيح البخاري).

✧ الإنجيل الشريف.

باللغة العربيـــة :

- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(210- 285 هـ)، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، الجزء الأول، دار الكتاب المصري، القاهرة، الطبعة الثانية، 1979.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،(دون تاريخ).
- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، مطبعة حجازي، مصر، الطبعة الأولى، 1934.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1987.
- أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق أحمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255 هـ)، البيان و التبيين، وضع حواشيه موفق شهاب الدين، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998.

- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ)، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق محمد بن عبد الحميد، الجزء الأول للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت،الطبعة الخامسة، 1981.
- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت 626 هـ)، مفتاح العلوم مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر الطبعة الأولى 1937
- إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى،1980.
- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1978.
- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993.
- أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في لاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989.
- أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1986.
- أدونيس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1985.
- أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.
- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت(صياغة نهائية)،1988 .
- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1985.
- أدونيس، الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

- أسيمة درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992.
- أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان ادونيس" الكتاب"، دار الكتاب، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.
- آمنة بلعلى، أبجدية القراءة النقدية (دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر)، السياب. عبد الصبور. خليل حاوي. أدونيس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- إيليا الحاوي، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، نشر و توزيع دار الثقافة، بيروت، 1980.
- إيليا الحاوي، شرح ديوان أبي نواس، الجزء الأول، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1983.
- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1965.
- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، المكتبة العلمية، بيروت، (دون تاريخ).
- ابن عربي(638 هـ)، الفتوحات المكية، أحمد شمس الدين، المجلد الأول، الثالث، الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.
- الإمام أبي القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، الطبعة الأولى، 2000.
- الإمام عبد القاهر الجرجاني(471 هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح و تعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، تحقيق و ضبط محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، 2001.
- الإمام عبد القاهر الجرجاني(471 هـ)، أسرار البلاغة، وتحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1999.

- الإمام فخر خوارزم أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري(ت 538 هـ)/ المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت،(دون تاريخ).
- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1984.
- الشيخ العلامة الخطيب القزويني(ت 799 هـ)/ الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني و البيان و البديع، مختصر تلخيص المفتاح، تحقيق د. رحاب عكاوي، دار الفكر للطباعة و النشر، لبنان، الطبعة الأولى، 2000.
- العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، عالم الكتب، مصر، الطبعة الثالثة، 1998.
- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، المعربة عن الانكليزية، تقديم جميل جبر، دار الجيل، بيروت،(دون تاريخ).
- جمال مفرج، نيتشه، الفيلسوف الثائر، إفريقيا الشرق المغرب 2003.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987.
- خالد بلقاسم، أدونيس و الخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1982.
- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 1998.
- سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوي آل سعود، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنارة للنشر و التوزيع، جدة، السعودية، الطبعة الأولى، 1991.
- ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند بن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 2001.
- سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، 1999.
- سمير الحاج، شاهين رامبو، سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان،الطبعة الأولى،1977.
- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1996.
- سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي(مشروع لدراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978.
- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، الطبعة الساسة،(دون تاريخ).
- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2001.
- صفاء عبد السلام جعفر، أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، دراسة فلسفية في قصيدة "الكلمة" لجئورجه، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، 2001.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1998.

- طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي، البلاغة العربية، البيان و البديع لطلبة قسم اللغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1996.
- عباس حسن، النحو الوافي، الجزء الأول، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة،1979.
- عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2001.
- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، الطبعة الأولى، 1998.
- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1985.
- عبد العزيز بومسهولي، الشعر- الوجود و الزمان- رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الطبعة الأولى، 1994.
- عبد اللطيف حماسة، في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، الطبعة الأولى، 1982.
- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، أغناطيوس كراتشفوفسكي، دار السيرة، بيروت، 1982.
- عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2000.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1981.
- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1978.

- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996.
- عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981.
- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسن، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.
- فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية و التطبيق، دراسة تاريخية تاصيلية نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.
- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997.
- محمد الحسناوي الفاصلة في القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1986.
- محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1991.
- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة - الفضاء – التفاعل، الدار العالمية للكتاب للطباعة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996.
- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة و الشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.
- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم و التجليات)، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 2001.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر العربي المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1990.
- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1991.
- محمد سبيل، الحداثة و ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب،الطبعة الأولى، 2000.
- محمد عبد اللطيف حماسة، الجملة في الشعر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى، 1990.
- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977.
- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1978.
- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995.
- محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996.
- محمد مفتاح، التلقي و التأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية، 2001.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، التنوير للطباعة و النشر، بيروت،(دون تاريخ).
- محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1988.

- محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، 1983.
- مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، الطبعة الأولى، 2002.
- مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجريب و المغامرة، قراءة في النص، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.
- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.
- مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت،(دون تاريخ).
- موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة و دار الكندي، إربد، الأردن، 1998.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة، 1986.
- نزار قباني/ الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، 1999.
- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، 1999.
- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري و السردي، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 1997.
- نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- وائل غالي، الشعر و الفكر - أدونيس نموذجا- الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001.
- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1983.
- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1978.

المترجمة :

- أندريه بريتون، بيانات السوريالية، صالح برمدا، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.
- بيار غريمال، الميثولوجيا اليونانية، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت باريس، الطبعة الأولى، 1981.
- بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، د. منذرعياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت،(دون تاريخ).
- برتيل مالمبرج، علم الأصوات، د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر،(دون تاريخ).
- بول دي مان، العمى و البصيرة، مقلات في بلاغة النقد المعاصر، سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- بيار هيبر سوفرين، زرادشت نيتشه، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1994.
- تزيفطان طودوروف، الشعرية، شكري المبخزت و رجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى،
- جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000.

- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.
- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، محمد برادة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.
- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.
- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.
- فان ديك جان كوهن و آخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996.
- فولفجانج هاينه من و ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، فالح بن شبيب العجمي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الراض، 1997.
- فيليب فان تغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، الطبعة الثالثة، 1983.
- كراهام هاف، الأسلوب و الأسلوبية، كاظم سعد، مجلة آفاق، دار آفاق عربية، العدد الأول، بغداد، كانون الثاني، 1985.
- كولن ولسون، الشعر و الصوفية، عمر الديراوي أبو حجلة، منشورات، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1979.
- مارتن هيدجر، المنادى إنشاء، قراءة في شعر هولدرلن و تراكل، تلخيص و ترجمة بسام حجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1994.

- ول ديورانت، قصة الفلسفة، من أفلاطون إلى جون بيري، حياة و آراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم، د فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الرابعة، 1982.
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995.

باللغة الفرنسية :

- Arthur rimbaud poèsie union-europeènne paris 2000.
- Ferdinand de saussure cours de linguistique generale .ouvrage prèsente par dalila morsly. Enage. Algerie.1990.
- Francois dubois charlier. Comment s imitier a la linguistique exercicse de danielle leeman imprimerie herisseey paris 1987.
- Jehon lyons.linguistique générale introduction de la linguistique théorique . traduit par f.dubois charlier et d. robinson librairie . paris. 1983.
- Pierre guiraud. La stylistiques. Que sais – je presse universitaire de France .paris. huitième édition 1975.
- Roland barthes. L aventure sémiologique. Edition du seuil. Paris.1985.

المـجـلات و الـدوريات :

- شعر، السنة الثانية، العدد الخامس، دار مجلة شعر، لبنان، شتاء 1958.
- شعر، السنة الثانية، العددان السابع و الثامن، دار مجلة شعر، تموز- أيلول، 1958.
- شعر، السنة السابعة، العدد الثامن والعشرون، دار مجلة شعر، بيروت، خريف، 1963.

- شعر، السنة السابع، العدد السابع و العشرون، دار مجلة شعر، بيروت، صيف 1963.
- عالم الفكر، العدد 2، المجلد 30، الكويت، 2001.
- عالم الفكر، العدد 4، المجلد 30، الكويت، 2002.
- فصول(مجلة النقد الأدبي)، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984.
- فصول(مجلة النقد الأدبي)، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، 1982.
- فصول(مجلة النقد الأدبي)، " الأفق الأدونيسي"، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة يصدرها مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، 1988.
- محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002.
- الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، العدد114، دمشق، 1980.

الرسائل الجامعية :

- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، مخطوط رسالة ماجستير، معهد الآداب، جامعة عنابة، 1993.
- عبد الرحمان تبرماسين، البنة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، أطروحة لنيل دكتورا دولة في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 2002.

المعجمات باللغة العربية :

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت،(دون تاريخ).
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الانجليزية

و اللاتينية، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي(الحكمة في حدود الكلمة)، دندرة للطباعة و النشر و التوزيع، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1981.
- عبد المنعم حفني، المعجم الصوفي، دار الرسالة، (دون تاريخ).
- عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق/ عبد العال شاهين، دار المنار، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992.

المعجمات بالفرنسية :

- Jean dubois. Mathè giacomo et des autre linguistes. Dictionnaire de linguistique. Librairie larousse. France édition 1973.

Michèle aquien. Dictionnaire de poétique. Librairie générale francaise . petit larousse. Edition. Paris.1989

Pluridictionnaire larousse. Librairie larousse. Paris.1977.

الأقراص الضوئية :

- cd- kleio-1999.
- C 1993- 1999. microsoft corporation movement.
- Cd- rom- encyclopédia universalis. France- ed. 1989.

Tamine . dictionnaire de critique littéraire. Arman colin.

مواقع الانترنيت :

www.jehat.com/arabic/gareeb1.htm.

- حوار عزمي عبد الوهاب و مهدي مصطفى مع أدونيس، أدونيس المثقف العربي يخون رسالته.
- خالدة سعيد، مدخل حول حركة الشعر الحديث.
www.awu- dam.org/ book/98/study98/189- h-a/ ind- book 98-sd.001.htm.
- حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد العرب، 1998.

الحصص التلفزيونية:

حصة مبدعون مع أدونيس، تنشيط نوار، الجزء الأول، قناة أبو ظبي، 26/ سبتمبر/2002، الساعة 19.30 -20.30.

✧ فهـــــــــرس الجــــــــداول ✧

الجـــدول الصفـــحة

فهـــــرس المـــوضـــوعـــات

Rrésumé d'une Recherche en français.

Dans le Discours intégral d'Adonis et particulièrement dans son Divan : « AGHANI MIHYAR EDIMASSKY » il est question de la douleur arabe, ainsi nous nous interrogeons sur cet avenir inconnu de même que sur l histoire et la réalité douloureuse.

Dans «AGHANI MIHYAR EDIMASSKY », Adonis se singularise avec un poème paraît étranges pour les critiques, un poème avec particularité Linguistique, rythmique et visionaire, qui a ses origines dans l'histoire de la poésie ancienne, c'est ce qu on appelle le poème court «strophe ».

Notre recherche porte sur la structure du poème court dans la poésie arabe à travers le Divan «AGHANI MIHYAR EDIMACKI », et sa conceptualisation dans l'héritage arabe aussi bien l'ancien que le contemporain. ainsi, que nous avons essayé d'analyser sa structure Linguistique, rythmique et visionnaire.

Pour cela nous avons suivi la méthodologie suivante :

A- Introduction :

B- La Présentation : l'enracinement du poème court.
- Dans l'héritage arabe ancien.
- Dans le mode contemporain.

III- Chapitre I : La Vocalisme (accentuation) linguistique dans «Aghani MIHYAR SDIMASHKY ».

- Mode Fonctionnel.
- Mode d'Abus.
- Mode d'Excentricité.

D- Chapitre II : l'accentuation rythmique dans «Aghani MIHYAR EDIMASHKY ».

- Les Eléments du rythme.
- L’équilibre vocal et le rythme du terme.

E- Chapitre III : l’accentuation visionnaire et l’euphorie des solutions.
- l’espace du point de vue.
- L’espace du songe.

Dans la conclusion nous avons énuméré les résultats suivant :

1- le poème court est une structure d’une intention orientaliste mystique qui expose en mention et en périphrase, en même temps de son autonomie. C’est comme les perles d’un collier unies qui ne peuvent se séparer les unes de l’autre. Qui veut dire qu’il forme un élément morale unification et tenace. On trouve une fusion entre le linguiste .le rythmique et la visionnaire.
2- Dans tous ses œuvres poétiques et critiques, Adonis veut réaliser la rupture épistémologique dans la pensée arabe. Cette rupture est en parallèle de celle de La révolution de Ferdinand de Saussure, en Linguistique, et celle de «NiETZSCHE » dans la pensée philosophique moderne, et celle de «Karl Marx » dans la pensée économique. Mais la question qui se pose a -t-il réussi dans don son projet ? La réponse à cette question demande une autre recherche scientifique.
3- Le rêve d’Adonis était et demeure l instauration d un civilisitionnel fait progresse le «moi » la personnalité arabe pour qu’on puisse oublier son passé et son présent douloureux.

De cette recherche Nous voulions dans que la culture soit un horizon ouvert où les questions et les opinions (idées) se hâtent et que la vue.

A Summary of a Research paper in English

Undoubtedly that the complete Adonis speech, especially in his Divan: "AGHANI MIHYAR EDIMASHKY" is an open question to the Arab pain. It is then a question asked aboutt its unknown future and of its tale with pain and painful reality.
In "AGHANI MIHIYAR EDIMASHKY", ADONIS adopts a poems that seems strange for Critics. A poem that has its own linguistic, rhythmic and visional attribute. And it has its own origins in the history of ancient Arabic poetry, which is the short poem or the so-called "Stanza".
The importance (aim) of our research is to show its origins in Arab Literature through the divan "AGHANI MIHYAR EDIMASHKY", where we strove to clarify its notion "concept" in Ancient and Recent Arabic heritage. We tried also to analyze its linguistic, rhythmic and visional structure.
Therefore, we used the following methodology:
Introduction.

Presentation: Rooting the short poem.

- In the Ancient Arabic Heritage.
- In Recent "Modern" time.

Chapter I: The Linguistic formation in "AGHANI MIHYAR EDIMASHKY"

- The functional mode.
- The overlooking model.
- Estrangement mode.

Chapter II: Rhythm Formation in "A-M-D"

- **Rhythmic elements.**
- **Sonic "acoustic" equalizers and in word's "term" rhythm.**

Chapter III: The visional Formation and the Ecstasy of incarnations.

- **The View space.**
- **Visional space.**

The conclusion of our research, from which, we enumerate:

1- In reality the short poem "stanza" is a structure that is based on a mystic Oriental core that shows and clarifies in intimation and insinuated manner. At the same time it correlates with its autonomy of what was before and afterwards it. It is like the necklace's pearls, can not dispense of. That is, it forms a tenacious moral unity, as it is for …..and vice versa.

2- Through his poetical and critical works, ADONIS wanted to realize an epistemological rupture in the Arab Thought. This rupture is in parallel with "like":

- **Ferdinand De Saussure's Revolution on linguistics.**
- **Rupture of Nietzche in recent "Modern" philosophic thought.**
- **And Karl Marx in the Economic thought.**

But did he reach his aim? The answer of this question needs to make new scientific project.

3- Adonis dreamt and still dreaming to establish a New Civilized project that will advance the Arab personality to its highest level so that it forgets its painful past and present.

In this research paper, we wanted as far as we hoped that Culture would be an open horizon for hastened questions and ideas, and that the closed and mono unity would be absent.

We beseech God to succeed.